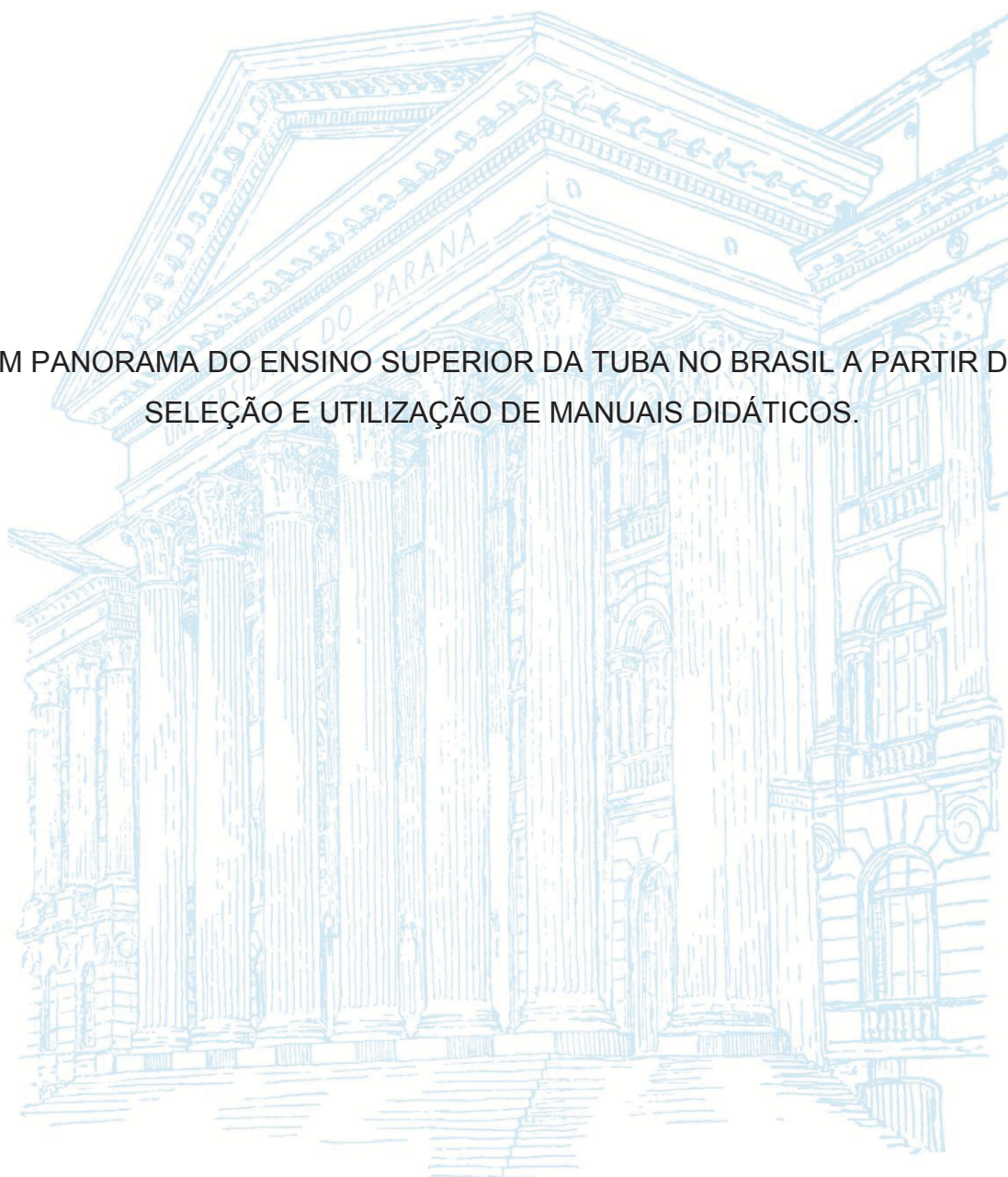


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNO BRANDALISE LEONARDI

UM PANORAMA DO ENSINO SUPERIOR DA TUBA NO BRASIL A PARTIR DA
SELEÇÃO E UTILIZAÇÃO DE MANUAIS DIDÁTICOS.



CURITIBA

2018

BRUNO BRANDALISE LEONARDI

UM PANORAMA DO ENSINO SUPERIOR DA TUBA NO BRASIL A PARTIR DA
SELEÇÃO E UTILIZAÇÃO DE MANUAIS DIDÁTICOS.

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em educação musical.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Ballande Romanelli.

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Leonardi, Bruno Brandalise

Um panorama do ensino superior da tuba no Brasil a partir da seleção e utilização de manuais didáticos / Bruno Brandalise Leonardi. – Curitiba, 2019.

91 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Ballande Romanelli.

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Tuba - Estudo e ensino 2. Instrumentos de sopro - Manuais didáticos. 3. Música - Ensino superior I. Título.

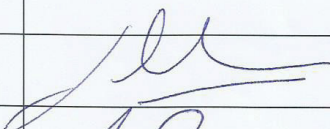
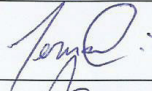
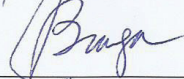
CDD 788

PARECER

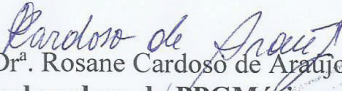
Defesa de dissertação de mestrado de **Bruno Brandalise Leonardi** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Guilherme Romanelli**, **Fernando Diego Rodrigues dos Santos (Deddos)** e **Tânia Maria Figueiredo Braga Garcia**, arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **“Um Panorama do Ensino Superior da Tuba no Brasil a partir da Seleção e Utilização de Manuais Didáticos”**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Guilherme Romanelli (UFPR)		Aprovado
Fernando Diego Rodrigues dos Santos (Deddos) (UFRN)		Aprovado
Tânia Maria Figueiredo Braga Garcia (UFPR)		Aprovado

Curitiba, 29 de maio de 2018.


Prof.ª Dr.ª Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica



AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a minha mãe Regina, minha avó Dorvalina e meu avô Dorvalino (*in memorian*), que sempre estiveram ao meu lado e apoiaram minhas decisões musicais.

Ao meu pai Rildo e minhas irmãs, Mariana, Giovana e Rafaela (*in memorian*) a quem também dedico este trabalho, meus avós Rose (*in memorian*) e Eugênio por todo apoio de sempre.

Agradeço a minha esposa Milena, a Pepa e o Bone nossos filhos caninos por toda paciência, carinho, colaboração e amor que dispuseram nesta pesquisa e período de nossas vidas.

Ao Tio Eder (*in memorian*) por me fazer acreditar que seu sonho era possível, a Tia Nilse, por todo incentivo, apoio e amor, Carolina e Camila por me darem mais uma família.

Ao maestro Carlos Domingues, por me mostrar que essa jornada musical era possível e por todo apoio do início de minha caminhada.

A banda marcial do Colégio Sagrada Família de Ponta Grossa, por me dar a oportunidade de fazer música.

Ao amigo Rafael Gustavo (Cabelo), sem você esse trabalho não seria possível.

Ao professor Dr. Guilherme Romanelli, por orientar esse trabalho com tanto carinho, atenção, bom humor, qualidade técnica e por toda sua generosidade.

A todos os familiares, tios, tias, primos, primas e aos amigos, que em algum momento contribuíram para que esta pesquisa se concretizasse.

Aos professores, Albert Savino Khatarr e Fernando Deddos, vocês são a base e a inspiração deste trabalho. Muito obrigado por toda ajuda, sem vocês o caminho seria bem mais difícil.

Aos professores que concederam de forma muito gentil e pronta aos questionários dessa pesquisa, Cleverson Zavatto, Íris Vieira, Luiz Ricardo Serralheiro, Marcos dos Anjos Junior e Valmir Vieira.

Por fim, agradeço a todos os professores e colegas musicais, que em algum momento contribuíram em minha formação profissional e por certo, pessoal.

RESUMO

A tuba é um instrumento que tem um papel importante na história e na prática da música brasileira, sendo presente em formações como: bandas marciais, as tradicionais “bandinhas” (bandas musicais), bandas filarmônicas, regionais de choro, grupos de câmara e as grandes orquestras. A partir de sua ampla presença no meio musical brasileiro, surgem questionamentos relacionados à como esse instrumento vem sendo ensinado por docentes em várias regiões do Brasil; quais e como os métodos pedagógicos são utilizados, com ênfase aos manuais didáticos; como é o interesse dos alunos nas propostas pedagógicas; e como são abordadas as características solísticas da tuba. Na presente dissertação de mestrado foram apontadas quais as instituições de ensino superior que oferecem o curso superior em tuba. Por meio desse levantamento foram apontados quais os manuais didáticos que estão sendo abordados pelos docentes, bem como de que forma os mesmos aplicam esses manuais com seus alunos. Do ponto de vista metodológico, foi feita uma análise de conteúdo para estudo dos manuais e um estudo de levantamento (*Survey*) para compreender os critérios de seleção e modos de utilização.

Palavras chave: Tuba. Manuais didáticos. Ensino superior.

ABSTRACT

Tuba is an instrument that plays an important role in the history and practice of Brazilian music, being present in formations such as: marching bands, traditional “bandinhas” (musical bands), philharmonic bands, regional choro, chamber music and big orchestras. From its large presence in Brazilian musical environment, questions arise, as to how this instrument has been taught by teachers in different regions of Brazil; which and how pedagogical methods are used, with emphasis on textbooks; how is the interest of students in pedagogical proposals; and how solo characteristics of tuba are approached. On this Master's dissertation, was pointed which higher education institutions offer graduation in tuba. Through this notation were related which textbooks are being approached by teachers, as well as how they apply these manuals with their students. From the methodological point of view, a content analysis was performed to the study of manuals, and a survey to understand the selection criteria and its modes of use.

Keywords: Tuba. Textbook. Higher education.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - HINO À BANDEIRA NACIONAL.....	22
FIGURA 2 - CAPA DO MÉTODO DE J.B ARBAN	28
FIGURA 3 - CAPA DO MÉTODO KOPPRASCH	28
FIGURA 4 - CAPA DO MÉTODO BLAZHEVICH	29
FIGURA 5 - CAPA DO MÉTODO ROCHUT.....	30
FIGURA 6 - CAPA DO MÉTODO BORDOGNI	30
FIGURA 7 - CAPA DO MÉTODO CLARKE.....	31
FIGURA 8 - CAPA DO MÉTODO HILGERS	32
FIGURA 9 - CAPA DO MÉTODO LOW ETUDES	32
FIGURA 10 - CAPA DO MÉTODO GRIGORIEV.....	33
FIGURA 11 - CAPA DO MÉTODO EMBOUCHERE BUILDER.....	33
FIGURA 12 - CAPA DO MÉTODO LIP FLEXIBILITIES	34
FIGURA 13 - CAPA DO MÉTODO BELL	35
FIGURA 14 - CAPA DO LIVRO EBY'S.....	35
FIGURA 15 - CADERNO DE TUBA - ALBERT SAVINO KHATTAR.....	36
FIGURA 16 - NESTA RUA	38
FIGURA 17 - 8ITO PEQUENAS PEÇAS POPULARES PARA QUARTETO DE EUFÔNIOS E TUBAS - FERNANDO DEDDOS.....	39
FIGURA 18 - CHORO	40
FIGURA 19 - FREVO	43
FIGURA 20 - IMPROVISACÃO	44
FIGURA 21 - TUBA: LIVRO DO ALUNO DO PROJETO GURI - JORGE AUGUSTO SCHEFFER.....	45
FIGURA 22 - PROJETO GURI METAIS: LIVRO DO EDUCADOR - JORGE AUGUSTO SCHEFFER	46
FIGURA 23 - MANEJO E DIGITAÇÃO.....	48
FIGURA 24 - ALMEIDA DIAS: MÉTODO PRÁTICO - RONALDO DIAS DE ALMEIDA	49
FIGURA 25 - TABELA DAS FASES.....	51
FIGURA 26 - EXERCÍCIOS RÍTMICOS	52
FIGURA 27 - EXERCÍCIOS DE ESCALA E ARPEJOS	53

FIGURA 28 - EXERCÍCIOS DE ORNAMENTOS	54
FIGURA 29 - BOMBARDON EM MI BEMOL	57
FIGURA 30 - ARBAN FOR TUBA	63

TABELAS

TABELA 1 - NÚMERO DE BACHARÉIS E BACHARELANDOS NO BRASIL.....	64
TABELA 2 - MATERIAL UTILIZADO NOS VESTIBULARES	66
TABELA 3 - UTILIZAÇÃO DOS LIVROS	69
TABELA 4 - DISTRIBUIÇÃO DOS LIVROS	72
TABELA 5 - LIVROS MAIS E MENOS UTILIZADOS	73
TABELA 6 - PEÇAS E EXCERTOS ORQUESTRAIS	75

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	7
2 INTRODUÇÃO	9
3 METODOLOGIA	14
4 MANUAIS DIDÁTICOS NA EDUCAÇÃO MUSICAL	16
4.1 A TRADIÇÃO DO CONSERVATÓRIO	19
4.2 OS MANUAIS DIDÁTICOS PARA TUBA.....	27
4.3 OS MANUAIS DE TUBA BRASILEIROS	36
5 OS CURSOS SUPERIORES DE TUBA NO BRASIL	57
5.1 OS MANUAIS DIDÁTICOS UTILIZADOS	61
6 DISCUSSÃO ENTRE CONCEPÇÃO E PRÁTICA	64
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	81
APÊNDICES	86

1 APRESENTAÇÃO

Em 1994 aos sete anos, assisti a apresentação de uma banda marcial e naquele momento decidi que queria tocar um instrumento na banda na escola. Procurei o maestro da banda do colégio Santa Marcelina em Piraí do Sul, mas, por conta dos meus sete anos de idade, o maestro disse que eu ainda não tinha tamanho nem idade suficiente para ingressar a banda.

O episódio acima me entristeceu e ao mesmo tempo me deixou com ainda mais vontade de tocar na banda, seja ela qual fosse. Em 1997, fui morar em Ponta Grossa e estudar no colégio Sagrada Família, que tinha uma banda na qual fui aceito imediatamente ingressando primeiramente na escolinha¹.

Quando me perguntaram o que eu queria tocar, o único instrumento cujo nome eu sabia era o trompete, assim o escolhi. Porém o trompete era o que tinha a maior procura, pelo tamanho, mais prático que os outros instrumentos de grande dimensão, e hoje observo que também pelo destaque na banda. Com a grande procura pelo trompete, os alunos ficavam sem instrumento durante as aulas, pois havia um revezamento, notei que os instrumentos mais graves tinham menor procura e com isso os alunos tinham cada um seu instrumento, não hesitei, no mesmo dia pedi para que me mudassem para o trombone, prontamente fui aceito.

Após um ano de aulas, ingressei como trombonista na banda, após seis meses o maestro me pediu que eu fosse para o eufônio, pois havia poucos eufonistas na banda e tendo os dois instrumentos o mesmo bocal a mudança seria rápida.

No ano de 2002 veio a mudança derradeira, mais um convite para troca de instrumento devido à falta de músicos naquele naipe, surgiu o convite para tocar tuba. Num primeiro momento eu neguei, pois a tuba era pesada, tocava poucas notas e por isso eu não tinha interesse. Nesse momento o maestro Carlos Domingues me mostrou como realmente era a tuba e que de fato essa mudança poderia ser uma boa escolha para minha carreira musical.

¹ O termo escolinha é comumente utilizado entre as bandas marciais para o processo de formação musical, até que o estudante ingresse à banda.

Aos poucos fui percebendo o quão interessante e prazeroso era tocar tuba. Graves, harmônicos, vibrações e é o baixo dos metais, ou seja, sem tuba, dificilmente temos um grupo de metais.

Chegada a hora do vestibular não havia dúvida, queria fazer o curso superior em tuba. Aí descobri um dos problemas da tuba, não havia em Curitiba o curso superior em tuba, optei pela licenciatura. É válido destacar que a amizade e a riqueza das aulas, oportunidades de tocar em quartetos, *brass bands* e outras formações com o professor Fernando Deddos fez com que a gana de tocar tuba se mantivesse sempre em alta.

Trabalhando como professor de tuba e eufônio desde 2004, foi possível observar e apontar as dificuldades em trabalhar com a docência desses instrumentos, sem dúvida a falta de orientação qualificada, de referências docentes no instrumento são pontos que me trazem a reflexão.

A partir de minha prática de aproximadamente dez anos como docente de tuba e eufônio identifiquei, desde então, alguns problemas ou diferenças comparando-se a tuba aos outros instrumentos como, por exemplo, seus pares no naipe dos metais (trompete, trombone e trompa). Diferenças tais como: os livros específicos utilizados na iniciação musical com a tuba, o repertório solo escrito para o instrumento, o conhecimento técnico específico da tuba por parte dos docentes e o interesse dos alunos em buscar o aprendizado desse instrumento.

Essa trajetória aqui brevemente descrita deu origem às inquietações que orientam esta dissertação de mestrado.

2 INTRODUÇÃO

A tuba é o instrumento mais grave da família dos metais, com suas primeiras patentes datando em meados de 1835 (BEVAN, 2000), pode-se afirmar ainda segundo o autor que a patente oficial é de 12 de novembro de 1835. Isto posto, vale considerar que vários construtores buscaram uma solução definitiva para a seguinte problemática orquestral: um instrumento que funcionasse para ser a voz grave da família dos metais, assim, tentativas foram feitas em busca de um instrumento para preencher esta lacuna. Sem os instrumentos antecessores da tuba (*serpente*, *bass horn* e *oficleide*) dificilmente esse instrumento existiria em sua configuração atual. De todo modo, buscava-se um instrumento com sonoridade grave, consistente e versátil, com controle de dinâmicas e principalmente de afinação. Tal busca foi saciada com a construção do modelo de tuba utilizado nos dias atuais.

A tuba logo ocupou uma cadeira fixa nas grandes orquestras europeias e americanas em meados dos anos de 1870 quando começou a realmente substituir o oficleide, posteriormente, nas bandas militares e sinfônicas. Sendo assim, não demorou a chegar ao Brasil. Em função da escassa documentação sobre a inserção da tuba na realidade brasileira, sua história no Brasil é registrada por meio de, na maioria dos casos, informações incompletas ou dúbias. Ainda, existem poucos trabalhos acadêmicos, no Brasil, sobre tuba. Em uma breve busca de trabalhos que tratem de sua história no país, pôde-se encontrar, inicialmente, apenas um, a dissertação de mestrado² de Albert Savino Khattar (2014).

A tuba é um instrumento que possui uma presença forte e abrangente no Brasil, estando presente desde o século passado nas bandas marciais e em formações tradicionais como as bandinhas (bandas musicais) ou bandas musicais ou ainda as bandas filarmônicas. Dessa forma esse instrumento foi e é muito utilizado na música brasileira, em especial no “choro” onde, antes da presença do violão de sete cordas, desempenhava o papel do baixo (tuba e também seu antecessor oficleide). Além da música brasileira, a tuba sempre esteve presente nas grandes orquestras nacionais, desde o início de seu uso no país.

Outro ponto a ser notado é que no Brasil, atualmente, há várias nomenclaturas para o instrumento, dentre eles: tuba, baixo-tuba, bombardão, tuba

² Sua dissertação de mestrado baseou-se em uma pesquisa sobre repertório brasileiro para tuba solo. Foi defendida em 2014, na UNICAMP, sob o título: TUBA: sua história, o panorama histórico no Brasil, o repertório solo brasileiro, incluindo catálogo e sugestões interpretativas de três obras selecionadas.

sinfônica, entre outros. Assim, considerando a diversidade de nomes, pode-se perceber, levando em conta a vasta extensão territorial, que cada região expressa nomes diferentes, e, conseqüentemente, maneiras diferentes de se ensinar o instrumento, bem como de inseri-lo em diferentes contextos musicais. Além das regiões territoriais, as culturas, formações musicais, ou o contexto musical proveniente, pode também determinar diferentes maneiras de se nomear o instrumento.

Como ponto chave em discussões sobre a tuba deve-se observar que ela não é, originalmente, um instrumento transpositor³, mas em muitas bandas, igrejas ou escolas de música a tuba é ensinada de forma transposta⁴. Para uma melhor explicação, pode-se considerar, aqui, que existem dois tipos de tuba; baixo e contra-baixo. As baixo são afinadas em Mi bemol ou Fá e as contra-baixo em Si bemol ou Dó. Sendo assim, temos a tuba em quatro afinações distintas. Logo, muitos alunos aprendem uma digitação genérica e, as partituras, por esta via, terminam por ser transpostas para a afinação do instrumento utilizado.

A presente dissertação de mestrado é fruto de uma reflexão referente à tuba como instrumento e sua metodologia de ensino no Brasil, buscando entender alguns aspectos técnicos desse instrumento e como seu desenvolvimento vem se integrando à academia. Em outras palavras, propõe-se uma pesquisa acerca do ensino da tuba nos cursos superiores de instrumento no Brasil, a partir de uma análise dos manuais didáticos escolhidos, bem como, da maneira que os mesmos estão sendo utilizados pelos docentes.

Quando no ano de 2015, se iniciou o curso superior em Tuba e Eufônio da EMBAP-UNESPAR (Escola de Música e Belas Artes do Paraná- Universidade Estadual do Paraná), contemplou-se, nessa instituição, os últimos instrumentos da família dos metais que faltavam. O contato com os alunos, já em um curso superior trouxe reflexões instigantes. Fatores como a bagagem de conhecimento específico

³ Para uma definição mais clara, aponto a que compete com a nota grafada na partitura. Em outras palavras, a instrumentista lê a nota Dó, por exemplo, e o som emitido pelo instrumento é também a nota Dó. Em instrumentos transpositores, a nota emitida pelo instrumento (o “som real”) não compete com a nota grafada. A razão disto, segundo Bohumil Med (1996), se deve ao argumento de que, por razões práticas de execução mantém-se o mesmo nome da nota para cada posição (dedilhado), apesar de o som real não coincidir com o nome da nota escrita para tal instrumento [transpositor] (MED, 1996, p.381).

⁴ As discussões acerca da transposição do instrumento são bastante presentes. O ITEA (*International Tuba and Euphonium Association*) organiza, periodicamente, eventos na forma de congressos e encontros onde esta questão é debatida. Assim, um dos pontos levantados refere-se a tubas em si bemol, por exemplo, se apresentando, então, como um instrumento transpositor. Embora reconhecendo essas discussões, não é objetivo desta dissertação abordá-las nestes termos, mas sim, propor uma reflexão acerca da tuba em dó (não transpositora) ensinada como um instrumento transpositor nos meios supracitados.

em tuba, os materiais que os alunos utilizaram até aquele momento de ingresso no curso superior e como eles refletiam sobre seus trabalhos de estudo diários com os manuais didáticos foram pontos que chamaram atenção. Somadas a essas indagações, as reflexões acerca dos manuais didáticos decorrentes da disciplina Manuais Didáticos e Escolarização cursada no primeiro semestre de 2017 me instigaram ainda mais.

Os manuais didáticos, ou livros didáticos, são, para o ensino de instrumentos, a forma de se organizar pedagogicamente mais utilizada pelos docentes, nas mais variadas formas ou meios educacionais. No que se refere à escola de tuba não caminho é diferente. Dessa forma, alguns manuais podem ser considerados “chave”, para ensino do instrumento.

No ensino superior certamente serão encontrados diversos materiais pedagógicos distintos sendo utilizados pelos docentes. Os livros de técnica, estudos melódicos ou que contenham informações pertinentes ao tocar são materiais que são chamados pela grande maioria dos instrumentistas e docentes de “métodos”. A tradição dos métodos no ensino de música vem da escola progressiva como por exemplo, aquela proposta pelo pedagogo musical Carl Orff (ILARI & MATEIRO, 2011).

Barbosa (2013) afirma em sua dissertação de mestrado que poucos autores relatam o interesse em pesquisar a relação do aluno com o livro, e há um número ainda menor que fala sobre a Educação Musical, principalmente pelo fato de a música ser considerada uma atividade essencialmente prática.

Nesse aspecto esta pesquisa tem por objetivo conhecer e analisar os métodos (livros) de tuba utilizados nos diversos contextos brasileiros, revelando informações sobre suas escolhas e usos. Dessa forma busca-se responder algumas questões que são levantadas no que se refere aos métodos de tuba: Quais são os métodos de tuba utilizados nos cursos superiores de tuba no Brasil? Como é feita a escolha desses métodos? Como os métodos são utilizados com os alunos? De que forma o aluno recebe as informações desses métodos? Como são levadas em consideração as informações que os autores dos métodos trazem?

Nota-se que a grande maioria dos manuais didáticos para tuba é escrito em línguas estrangeiras, como inglês, alemão e russo. Dessa forma faz-se necessário salientar a forma como os professores se apropriam das orientações pedagógicas propostas pelos autores.

Tratando-se de uma pesquisa qualitativa, os processos metodológicos da presente dissertação serão a pesquisa bibliográfica, no que se refere à levantamento de dados históricos, bem como dos manuais didáticos; de entrevistas para investigar a utilização dos manuais didáticos pelos professores do ensino superior em tuba. Com intuito de facilitar e situar o leitor acerca das etapas metodológicas da dissertação o próximo capítulo esmiuçar os processos metodológicos utilizados na elaboração da presente dissertação.

No que se refere à tradição docente do ensino da tuba, há uma particularidade que certamente influenciará na condução da pesquisa. Na realidade Brasileira, muitos professores de tuba, especialmente em bandas marciais, filarmônicas, igrejas, (que são os maiores formadores de tais instrumentistas), não são tubistas de formação. Além da qualificação dos professores e a falta de cursos específicos em tuba o material didático utilizado pelos mesmos é um ponto de reflexão que se torna extremamente relevante, ocupando, muitas vezes, a principal referência teórica para o ensino desse instrumento. Dessa forma, outras indagações surgem: Os livros didáticos utilizados para ensinar tuba são, na sua origem, materiais específicos para o ensino de tuba? Sendo específicos, de que maneira são utilizados?

Esta dissertação se justifica pela necessidade de refletir a respeito da falta de padronização do ensino da tuba no Brasil, bem como a dificuldade de atrair novos alunos para a aprendizagem desse instrumento. Além dessas problemáticas a falta de pesquisa sobre tuba na academia é um aspecto que gera dificuldades para encontrar bibliografias relacionadas a esse instrumento. Parte desse desafio é resultante do pequeno número de tubistas atuantes no meio acadêmico..

Espera-se que os resultados desta pesquisa possam evidenciar as problemáticas referentes ao ensino da tuba, através de uma análise dos materiais didáticos utilizados pelos docentes no ensino superior, observando e analisando de que forma são utilizados.

De acordo com Khattar (2015):

Muito trabalho ainda precisa ser feito neste país, para que as pesquisas referentes à tuba possam ser ampliadas. Para isso, o primeiro passo é conscientizar os próprios tubistas da importância da pesquisa acadêmica. Somente através dessa importante ferramenta, será possível sanar a falta de informação e a informação equivocada existente nos meios amadores, estudantis e infelizmente, profissionais (KHATTAR, 2015, p.110).

A presente dissertação se divide em três partes: a primeira discute e levanta os manuais didáticos, desde sua concepção, até o levantamento e análise dos manuais para tuba. O segundo traz uma breve contextualização histórica da tuba no Brasil e no estado do Paraná, através de levantamento bibliográfico e entrevistas. Por fim, é feito um levantamento dos cursos superiores de tuba no Brasil, no qual são analisados quais e como são utilizados os manuais de tuba pelos docentes.

3 METODOLOGIA

Diferentemente da tradição de escrita de dissertações, a metodologia será apresentada no início do texto de forma a subsidiar o leitor sobre a construção de cada capítulo subsequente. Isso é necessário, uma vez que para cada capítulo, haverá um aporte metodológico diferente.

No capítulo em questão será abordada a metodologia para realização da presente dissertação, a fim de facilitar o trabalho do leitor. Em cada capítulo será abordada uma questão de pesquisa com diferentes processos metodológicos, como por exemplo: entrevistas, pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e análise de conteúdo.

Por se tratar de uma análise do estudo da tuba no ensino superior brasileiro através dos manuais didáticos utilizados, no próximo capítulo (cap. 4), foi utilizada a pesquisa bibliográfica. Através desse método foram feitos levantamentos referentes aos manuais didáticos no contexto da educação musical. Para Fonseca:

a pesquisa bibliográfica é feita a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto. (FONSECA, 2002, p. 32).

Ainda no cap. 4, a já mencionada pesquisa bibliográfica teve apoio de entrevistas na especificidade da tuba no contexto paranaense. Através de entrevista semiestruturada o tubista sueco Rune Lundgren, radicado em Curitiba foi entrevistado pelo autor. Essa entrevista auxiliou a compreensão da trajetória histórica da tuba no contexto brasileiro.

Segundo Triviños, a entrevista semiestruturada, ao mesmo tempo em que valoriza a presença do investigador, oferece todas as perspectivas possíveis para que o informante alcance a liberdade e a espontaneidade necessárias, enriquecendo a investigação (TRIVIÑOS, 1987). Da mesma forma, a entrevista semiestruturada, segundo Lakatos e Marconi (2004), é uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. Em geral, as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversa informal (MARCONI, 2004).

Outras entrevistas foram realizadas com diversos professores de cursos superiores de tuba em todo o território brasileiro. Escolheu-se para esta dissertação

o anonimato dos entrevistados, a fim de não expô-los. Para tanto, a organização das transcrições das entrevistas seguiu uma ordem cronológica. As entrevistas foram nominadas a partir dos pseudônimos e as datas das entrevistas, a fim de seguir a organização das suas transcrições. Por exemplo, “Dó, 20 de setembro de 2017”. Nesse caso os pseudônimos são as sete notas musicais, Dó, Ré, Mi Fá, Sol, Lá, Si.

Para o levantamento de dados dos manuais didáticos utilizados pelos docentes, foram feitas quatro entrevistas por chamada de vídeo utilizando o aplicativo *Facebook* e duas por telefone, tendo em vista que o autor da presente pesquisa reside em Curitiba e os entrevistados estão espalhados pelo Brasil. Todas as entrevistas foram primeiramente gravadas em áudio com aplicativo de gravação de telefone celular e posteriormente transcritas, tendo a autorização dos entrevistados após leitura do termo de livre consentimento por parte do autor com concordância dos entrevistados.

Além da já mencionada distancia dos entrevistados, o conforto de os mesmos não precisarem escrever e poderem discorrer à vontade com relação às perguntas, colaborou na escolha da metodologia.

As entrevistas foram separadas em quatro categorias para organização e direcionamento das informações: atuação profissional, formação do professor, utilização dos manuais, comércio, meios de distribuição dos mesmos. Foram dezessete perguntas separadas nessas quatro categorias.

A análise dos dados obtidos foi feita com apoio metodológico em procedimentos de análise de conteúdo, dessa forma, os dados obtidos foram agrupados e contextualizados em diálogos com outros autores.

Mesmo que esta pesquisa não tenha utilizado o modelo teórico proposto Bardin (1977) para análise de conteúdo, destaca-se a importância desse pesquisador para a abordagem das entrevistas de forma cautelosa e sistemática, já que a análise de conteúdo tem por objetivo o enriquecimento da leitura, tornando clara a presença de elementos e significações. Caso contrário, incorre-se o risco de um olhar desatento e superficial anulando a riqueza do estudo empírico.

4 MANUAIS DIDÁTICOS NA EDUCAÇÃO MUSICAL

Os manuais didáticos são a maneira mais utilizada para se programar e organizar os estudos. Segundo Santos (citado por BARBOSA, 2013) o livro destinado ao uso escolar, ou livro didático, é também conhecido como manual escolar, manual de texto, material didático ou livro escolar, e se caracteriza como um instrumento de uso educacional, para fins didáticos (SANTOS apud, BARBOSA, 2013).

Para Choppin os livros didáticos “vêm suscitando um vivo interesse pelos pesquisadores de uns 30 anos pra cá” (CHOPPIN, 2000). Contudo o mesmo autor reforça que ainda se tem muita pesquisa a ser feita nesse campo, tendo em vista a fração temporal acima citada. Choppin levanta uma dificuldade com relação à nomenclatura dos manuais:

[...] relaciona-se à própria definição do objeto, o que se traduz muito bem na diversidade do vocabulário e na instabilidade dos usos lexicais. Na maioria das línguas, o ‘livro didático’ é designado de inúmeras maneiras, e nem sempre é possível explicitar as características específicas que podem estar relacionadas a cada uma das denominações [...] (CHOPPIN, 2002, p. 1).

Choppin destaca que os livros escolares são em primeiro lugar ferramentas pedagógicas destinadas a facilitar a aprendizagem, como função principal, porém não é a única.

Na maioria das línguas, o “livro didático” é designado de inúmeras maneiras, e nem sempre é possível explicitar as características específicas que podem estar relacionadas a cada uma das denominações, tanto mais que as palavras quase sempre sobrevivem àquilo que elas designaram por um determinado tempo (CHOPPIN, 2002).

Batista diz que o termo “livro didático” é usado para cobrir uma gama de objetos portadores dos impressos que circulam na escola, o mesmo se refere ao termo dizendo que a utilização do mesmo é feita de modo pouco adequada.

O termo livro didático tem relação intrínseca com a rotina escolar, com a sala de aula. A partir dessa aproximação descritiva, elabora-se uma pergunta central para esta pesquisa: os “métodos”⁵ para instrumento e as partituras podem ser consideradas manuais ou livros didáticos?

⁵ Na didática instrumental o termo método aparece constantemente como forma de se chamar os livros.

O termo método é utilizado em todas as esferas da educação musical, desde a iniciação musical, como nos métodos progressivos de Carl Orff, Willems, Suzuki, até a pedagogia instrumental, conservatorial, ou mesmo popular. No caso dos instrumentos de metal, é comum encontrar rotinas diárias de aquecimento de instrumentistas renomados que no Brasil são também chamadas de métodos.

Maura Penna em “Pedagogias em Educação Musical” (ILARI e MATEIRO, 2011) relata que os métodos são “uma fórmula ou receita”, que já vem pronta e que necessita apenas de um “aplicador”. A mesma continua o raciocínio a respeito da conceituação do termo argumentando que muitos educadores se opõem a algumas pedagogias propostas por métodos por confundi-las com fórmulas prontas e pouco adaptadas à realidade dos alunos, adotando, ainda que sem perceber, essa ideia tão limitadora de método. Embora o significado do termo método vá muito além dessa visão reducionista, a mesma opta em seu texto por utilizar o termo pedagogia.

Os manuais didáticos são caracterizados por Chartier (2007) como textos impressos que estão a serviço da educação. Partindo desse ponto de vista os “métodos” e as partituras musicais (livros, arranjos, peças solo) encaixam-se nessa caracterização. Os textos impressos representam um conjunto de percepções e ideias que caracterizam, ao longo de sua história, um grupo ou uma sociedade.

Dessa forma, pode-se afirmar que com essa categorização os métodos instrumentais podem definir os conjuntos de ideias e percepções das sociedades referidas aos instrumentos musicais.

A presença dos livros didáticos escolares é, para Choppin (2002), onipresente no mundo todo, da mesma forma, os métodos para instrumento são onipresentes na pedagogia musical em todos os âmbitos conservatoriais.

Na pedagogia para instrumentos musicais, é comum ser utilizado o termo “método” que para Chartier (2007) refere-se ao “livro de aprendizagem em que os princípios pedagógicos são colocados em prática”. Portanto em determinadas situações, atribui-se o termo método para os manuais didáticos. No campo da pedagogia instrumental o termo método é utilizado comumente ao se referir aos livros utilizados na mesma, além do termo método utiliza-se o nome do autor para se referir ao livro em questão.

O dicionário Aurélio (2010, p. 503, Ed. 8) define método como: “1- Procedimento organizado que conduz a certo resultado. 2- Processo ou técnica de

ensino. 3- Modo de agir, de proceder. 4- Regularidade e coerência na ação. 5- Tratado (3) elementar”.

Com base nas definições acima citadas, os livros utilizados na pedagogia da tuba levam em geral o nome dos autores, por exemplo: Arban, Bordogni, Walter Hillgers, Kopprash, ou seja, são os métodos, as formas de se tocar e de se pensar em tuba ou em música no contexto geral que seus autores utilizam.

Os métodos para instrumentos são formatados em sua grande maioria com exercícios propostos pelo próprio autor. Os exercícios são em formato de partitura musical, com alguns comentários dos autores em alguns casos e em outros com os exercícios em notação⁶ musical sem textos verbais. Tendo em vista que a maioria dos livros (métodos) para tuba são escritos em língua estrangeira, imagens e as partituras podem estabelecer um vínculo cultural com o local de origem do material didático. Chartier (1997, p. 30.) caracteriza essa prática como: “inscrever o texto numa matriz cultural que não é a de seus destinadores de origem, permitindo leituras, utilizações possivelmente desqualificadas pelo *habitus* cultural”.

Tendo em vista que a grande maioria dos livros ou métodos utilizados na pedagogia de tuba no Brasil estão enraizados em culturas estrangeiras, é possível definir que os alunos estabelecem através desse livro um vínculo cultural com o país de origem do livro?

Por exemplo: o livro Blazhevich, escrito pelo compositor soviético Vladislav Blazhevich, traz em seu contexto musical estudos melódicos. Claramente seus estudos melódicos estão contextualizados em sua raiz cultural, onde nos mesmos estão mantidas suas bagagens musicais, culturais, sociais e políticas. Podemos afirmar que um tubista brasileiro, executando seus estudos quase cem anos após o lançamento do livro, irá associar essa bagagem cultural?

Essa situação coloca os métodos em uma tripla relação com o estudante? O texto escrito, o texto musical e as imagens revelam a particularidade dos métodos de instrumentos enquanto manuais didáticos, contudo, em se tratando de música instrumental, as informações culturais podem ser recebidas ou não pelo estudante, pois em geral o texto é a informação mais absorvida, no que se refere à bagagem acima mencionada.

Chartier (2002) lembra que a leitura é uma atividade intelectual e criadora, partindo desse propósito o autor ressalta que “um texto existe apenas porque há um leitor para lhe atribuir um significado” e dessa maneira o mesmo sofre modificações

⁶ Notação musical é o nome dado à forma de escrita que represente graficamente uma partitura musical.

quando outros leitores, com diferentes contextos lhe dão significados diversos. O autor ainda reforça que a liberdade da leitura faz com que se torne uma prática difícil de controlar.

Em entrevistas feitas com os docentes dos cursos superiores de tuba no Brasil, muitos deles consideraram a falta de material em português um problema na didática de tuba no país, bem como a falta de material com música brasileira. “Sinto falta de repertório brasileiro no programa do curso.” (Professor “Ré”).

“Ter métodos mais elaborados para estilos populares, em especial no nordeste”.

“Mais contato com a música brasileira”. (Professor “Lá”).

Com a facilidade de conexão à internet que caracteriza os dias de hoje, a relação do leitor com o livro obteve mudanças que fugiram do controle dos editores. Os *downloads* e envio de livros e partituras em arquivo *PDF* são a maneiras mais utilizadas de apropriação dos mesmos, subvertendo a lógica comercial que caracteriza a circulação de livros didáticos.

4.1 A TRADIÇÃO DO CONSERVATÓRIO

O ensino da música erudita no Brasil está diretamente ligado à tradição conservatorial europeia, que chega ao país com imigrantes, músicos e pedagogos que com suas razões particulares, passam por aqui, ou passam a residir, deixando então esse legado. Vieira (2000) mostra que o código musical ensinado pelo modelo conservatorial corresponde ao conhecimento produzido à época em que este modelo foi criado. Dessa forma, o modelo conservatorial tende a preservar o modelo de performance⁷ e pedagogia utilizado que correspondem à música erudita europeia dos séculos XVIII e XIX.

Para Jardim (2008), observa-se uma consolidação da forma conservatorial na formação do músico-professor, o qual está ligado fortemente a tendências pedagógicas destinadas fortemente à performance. A autora defende que os currículos dos cursos de música, incluindo os de Licenciatura em Música, trazem esse forte apelo conservatorial, além do perfil dos alunos, que em diversas

⁷ - A palavra performance vem do verbo em inglês "*to perform*" ou "performing arts" que significa realizar, completar, executar ou efetivar. Em muitas ocasiões é usada no contexto de exibições em público, ou quando alguém desempenha algum papel no âmbito artístico, como um ator, por exemplo.

oportunidades buscam mesmo nos cursos de licenciatura, aprofundamentos práticos em seus respectivos instrumentos.

Pereira (2014) traz o conceito de *habitus conservatorial* que provém do conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu (2009):

História incorporada, feita natureza, e por isso esquecida como tal, o *habitus* é a presença operante de todo o passado do qual é o produto: no entanto, ele é o que confere às práticas sua independência relativa em relação às determinações exteriores do presente imediato. Essa autonomia é a do passado operado e operante que, funcionando como capital acumulado produz história a partir da história e garante assim a permanência na mudança que faz o agente individual como mundo no mundo. (BOURDIEU, 2009, p. 93)

Ainda acerca da maneira de ensino, ou do *habitus* trazido por essa prática recorrente nos cursos de música no Brasil, Couto traz a seguinte observação:

Tal modelo de ensino se baseia na relação mestre aprendiz, aonde se defende a atenção exclusiva ao estudante como a única forma de poder conseguir um resultado efetivo. Falamos aqui de um modelo que é eficiente por um lado, pois lida de maneira profunda e personalizada com a aprendizagem, mas excludente por outro, na medida em que é oferecido a poucos escolhidos que foram capazes de alcançar aprovação em rígidos testes de seleção (COUTO, 2014, p.243).

Pereira ainda ressalta que o *habitus conservatorial* traz a música erudita ocidental como conhecimento oficial bem como, a supremacia absoluta da música notada, uma abstração musical.

O mesmo ainda afirma que:

O individualismo no processo de ensino: princípio da aula individual com toda a progressão do conhecimento, técnica ou teórica, girando em torno da condição individual; a existência de um programa fixo de estudos, exercícios e peças [orientados do simples para o complexo] considerados de aprendizado obrigatório, estabelecidos como meta a ser alcançada; (PEREIRA, 2014, pág. 93).

Zorzal (2016) afirma que a realidade político-educacional vivida hodiernamente pelo Brasil impõe aos cursos de bacharelado em instrumento musical uma necessidade de reformulação que fuja da tradição conservatorial.

Esse apelo performático da pedagogia conservatorial é fortemente encontrado nas escolas de tuba no Brasil.

Dentro das práticas didáticas empregadas nos cursos superiores de tuba que trazem a tradição conservatorial estão assim como no ensino de música dentro de um contexto mais amplo o professor deve se utilizar de uma linguagem verbal e não verbal que sejam eficientes, além do uso de ferramentas pedagógicas como por exemplo: o computador e mídias disponíveis, como gravações em áudio e vídeos.

Acerca das linguagens deve-se lembrar de que o uso de linguagem figurada ou metafórica se faz presente no ensino de música. Para o pesquisador e educador musical Swanwick (2003) a habilidade de realizar transformações metafóricas torna o estudante capaz de dar sentido as estruturas musicas e de se expressar musicalmente. Lindstron afirma que a metáfora é tida como a mais popular e comum estratégia de ensino para a expressividade musical.

É comum encontrar professores de tuba que fazem metáforas ao falar sobre a maneira como se emite o som na tuba: “imagina que você está falando ôôôô...”; “quando você sopra tem que imaginar que está empurrando uma pessoa com a mão aberta, usando toda a mão e não apenas um dedo, muito ar com a garganta aberta e não pouco ar com a garganta fechada...” (LEONARDI, Registros de planos de aula do ano 2016);

Outra discussão muito presente no mundo da tuba e do eufônio refere-se à transposição, que se dá quando um instrumento afinado em Sib, por exemplo, tem suas partituras escritas em Sib e não em Dó, que seria o som real, ou seja, aquilo que soa naturalmente.

Essas práticas, grosso modo, não competem com as ensinadas em escolas e centros de referência de tuba. Para estas escolas que, de maneira geral, reproduzem um ensino “clássico” do instrumento, deve-se escrever para a tuba o som real, que é o procedimento utilizado nas orquestras. Ou seja, escreve-se para o som real e o instrumentista deve mudar a digitação de acordo com o instrumento utilizado.

Analisando objetivamente a questão da transposição, percebe-se que, quando o aluno aprende a tocar de forma transposta ele pode enfrentar dificuldades futuras. Saindo do meio musical em que aprendeu, o aluno que só sabe tocar o instrumento de forma transpositora pode não encontrar recursos técnicos e teóricos necessários para execução de determinados repertórios.

FIGURA 1 - HINO À BANDEIRA NACIONAL

HINO À BANDEIRA NACIONAL
música de Francisco Braga
poema de Olavo Bilac

Instrumentação

*piccolo	trompa F 1
flauta	trompa F 2
*oboé 1	trompa F 3
*oboé 2	trompete Bb 1
*fagote 1	trompetes Bb 2
*fagote 2	trompetes Bb 3
clarineta Eb (requinta)	trombone 1
clarineta Bb 1	trombone 2
clarinetas Bb 2	trombone 3
clarinetas Bb 3	bombardinos
*clarineta baixo Bb	tuba C
sax alto Eb 1	timpano
sax alto Eb 2	tedados
sax tenor Bb	percussão 1 (caixa)
*sax barítono Eb	percussão 2 (pratos e bumbo)

Partes Extras

sax soprano Bb	barítono Bb 1
saxhorn Eb 1	barítono Bb 2
saxhorn Eb 2	tuba Bb
saxhorn Eb 3	tuba Eb

Nota ao Regente

Todas as partes anotadas com o * são opcionais; não são, portanto, essenciais à execução da obra. Esta indicação é para orientar o regente da banda que não possua estes instrumentos. Neste caso, tais partes são originais e somente foram ajustadas para possibilitar a formação da partitura dentro dos atuais padrões internacionais.

V Série Hinos do Brasil — Hino à Bandeira Nacional

FONTE: Site da FUNARTE

Na figura 1 apresenta-se o sumário do arranjo do Hino À Bandeira Nacional que se encontra disponível no site da FUNARTE no painel de bandas e fanfarras. Observa-se que na instrumentação está a tuba com a informação de que está escrita em dó (som real) e nas partes extras temos partes para a tuba em si e mi bemol.

Por outro lado, tendo contato com experiências mais amplas como, por exemplo, orquestras, grupos de câmara e bandas, alguns desafios ligados à questão

da transposição podem ser enfrentados, pois o aluno encontrará partituras não transpostas nessas formações. Como resultado, o aluno de tuba que aprende dessa forma se torna um instrumentista mais versátil e menos refém de partituras especialmente transpostas para seu instrumento. Sendo assim, seria mais fácil aprender dessa maneira do que reformular toda sua forma de tocar e de pensar em como executar o instrumento no momento em que as partituras não derem o suporte transpositor.

Muitos professores, maestros ou educadores musicais das bandas e igrejas, formações e meios de onde saem a grande maioria dos tubistas, são trompetistas, trombonistas, saxofonistas, entre outros e, com isso, encontra-se outra questão. Muitos tubistas acabam aprendendo a tocar em clave de sol, que é a clave de uso de instrumentos como trompete e saxofone, ou na clave de fá com a escrita na tessitura do tenor, como por exemplo, o trombone. A tuba é um instrumento baixo e, de acordo com as escolas tradicionais, assim como são escritas as partituras para tuba nas orquestras, o instrumentista deve ler as partituras em clave de fá, escrevendo-se, como já mencionado, o som real.

Observa-se, desta forma, que a tuba caminha de uma forma diferenciada quando se fala em escola ou uma padronização do ensino desse instrumento se comparado a países como Estados Unidos ou Inglaterra. O ensino nesses países é considerado mais “solidificado” desde os níveis básicos até o ensino superior.

Com relação a este ponto, o eufonista professor Dr. Fernando Deddos, afirma que a grande diferença do ensino da tuba e eufônio entre os Estados Unidos e o Brasil estão no fato de que esses instrumentos ingressaram na academia americana na década de 1960, logo, a pesquisa nesses países foi mais fomentada.

Nos Estados Unidos a escola de tuba é a tradicional, como já mencionada, tanto nas igrejas como nas tradicionais *marchingbands* norte-americanas. Sendo assim, os tubistas tocam majoritariamente o som real, não transposto. Pode-se considerar essa prática saudável, pois o tubista estará sempre preparado para executar seu instrumento em qualquer formação. Em outros países, como por exemplo, a Inglaterra, as partituras para banda são escritas de forma transposta, porém essa prática não apresenta problemas tendo em vista que, todos conhecem o sistema adotado pelo país, ou seja, existe uma ideia de padronização de ensino.

Tendo em vista a falta de padronização da escrita para tuba no Brasil, pode-se também citar o grande número de imigrantes em nosso país, oriundos de diversas localidades. Esses imigrantes, neste sentido, trouxeram informações dos

locais onde viviam, colaborando direta ou indiretamente para as várias maneiras de escrita para tuba. Em outras palavras, as diversidades de informações sobre a tuba, no que tange pensar suas técnicas de execução, tanto quanto métodos de ensino, refletem a própria diversidade constitutiva dos processos imigratórios.

Faz-se válido ressaltar que em pesquisa feita pelo autor não foi encontrado nenhum trabalho acadêmico que se trata do assunto transposição na tuba até a data da presente dissertação de mestrado.

Todos esses aspectos destacados nos últimos parágrafos no que se refere à forma de grafar a partitura para a tuba, e conseqüentemente seu ensino, têm impacto direto na produção e utilização de manuais didáticos, ou métodos, para o ensino desse instrumento.

Pode-se agora citar alguns dos grandes docentes de tuba no Brasil com base em informações obtidas na dissertação de Khatarr (2014) esta lista segue uma ordem cronológica, iniciando nos referenciais pedagógicos mais antigos⁸ desse instrumento no Brasil:

- Eleazar de Carvalho: em 1929 o mesmo é aprovado no concurso da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mesmo não tendo sido um docente de tuba, foi um nome importante para o instrumento.
- Gásparo Pagliuso: Professor de tuba da Escola de Música de São Paulo de 1969 a 1982. Foi tubista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo até 1972.
- Donald Smith: Donald foi o um dos principais professores de tuba no Brasil, durante seus anos de atividade, o mesmo chega ao Brasil em 1971. Foi o primeiro tubista a lecionar no Brasil com uma formação específica no instrumento. Lecionou na Universidade Livre de Música, no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí e na Faculdade Mozarteum de São Paulo, além de ministrar aulas nos principais festivais de música do país. Os principais tubistas em

⁸ Lembrar aqui que a tuba é nova, por isso o referencial mais antigo é da primeira metade do século XX. Antes da tuba, a linha de baixo de bandas e fanfarras era executada principalmente pelo oficlede, lllll explicar um pouco sober esse assunto.

atividade, hoje, no Brasil, foram seus alunos, direta ou indiretamente. (KHATTAR, 2014, p. 80).

- Dráuzio Chagas (Boi): lecionou na Escola de Música Municipal de São Paulo de 1982 a 2006, no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí na década de 1980, por seis anos e também na Universidade Livre de Música 98 de 1999 até 2006. Além da carreira como docente Dráuzio atuou em diversas orquestras e também como solista.
- Valmir Vieira da Silva: primeiro professor de curso superior no Brasil. Valmir graduou-se em música pela Universidade Federal da Paraíba e foi professor de tuba desta mesma instituição de 1981 até 2013. Valmir foi tubista da Orquestra Sinfônica da Paraíba e do renomado quinteto de metais Brasil.
- Marcos dos Anjos Jr: professor da Faculdade Cantareira de São Paulo desde 2001, Marcos foi tubista da Orquestra Sinfônica do estado de São Paulo (OSESF) e professor em diversos festivais de música por todo o país.
- Levi Pereira de Castro: natural de Brasília, Levi é tubista da Orquestra Sinfônica do Paraná desde 1985 e participou como docente em diversos cursos e oficinas no estado do Paraná.
- Albert Savino Khattar: professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2008 e no Instituto Carlos Gomes em Belém do Pará desde 2013. Foi tubista da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, atuou como tubista em diversas orquestras pelo país como a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e é o primeiro tubista a lançar um disco solo de tuba no Brasil.

- Fernando Deddos: professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte desde 2016. Deddos como é popularmente chamado, é o primeiro eufonista brasileiro a gravar um disco solo e também o primeiro a obter os títulos de mestrado e doutorado no instrumento, ambos obtidos nos EUA. Além de seu trabalho docente e performer, possui uma carreira internacionalmente reconhecida como compositor.
- Iris Vieira: professora da Universidade Federal da Paraíba desde 2014, Iris é a única mulher que tem uma cadeira como docente desse instrumento no Brasil. Iris é idealizadora e organizadora do encontro de tubas Valmir Vieira, no qual anualmente se reúnem mais de cem instrumentistas. Além de seu trabalho como docente se destaca como *performer* em grupo de música erudita e popular.
- Luis Ricardo Serralheiro (Popo): professor da escola de música do estado de São Paulo e da faculdade Mozarteum desde 2010. Além de seu trabalho como docente Popo é tubista solo da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e é professor de diversos festivais de música espalhados pelo país.
- Cleverson Zavatto: professor da Faculdade de Música do Espírito Santo desde 2018. Cleverson possui mestrado em tuba obtido sob orientação do professor Ilidio Massacote em Portugal. Além de seu trabalho como docente é tubista do Quinteto de Metais Bachiana Brass e participa como convidado em diversas orquestras do país.
- Wilthon Matos: tubista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e professor de tuba e eufônio da escola de música dessa mesma orquestra.
- Luciano Vaz: professor de tuba e eufônio do Conservatório de Tatuí. Foi tubista solo da banda sinfônica do estado de São Paulo, até o fim das atividades desse grupo musical.

- Bruno Brandalise Leonardi: professor da UNESPAR/EMBAP do curso superior em tuba e eufônio desde 2015.

Obviamente esses não são os únicos profissionais tanto como docentes, quanto como *performers* (principalmente). Os docentes citados a cima são os professores de cursos superiores, grandes centros formadores como conservatórios e escolas de música, ou referências regionais. A ideia é de que esse levantamento continue e seja cada vez mais completado em outras pesquisas.

4.2 OS MANUAIS DIDÁTICOS PARA TUBA

Neste subcapítulo serão apresentados alguns manuais didáticos para tuba, que direcionam a pedagogia da maior parte dos docentes de tuba. Uma breve descrição fornecerá dados gerais sobre cada obra.

Os manuais didáticos chegam até os alunos de diferentes formas e, no contexto brasileiro, a mais usada é a cópia. Sabe-se que as cópias vide legislação brasileira são ilegais, há não ser que comprovem-se fins pedagógicos, contudo essa é uma prática recorrente nas classes de instrumento espalhadas pelo país. Tendo em vista que no Brasil não existe (por enquanto) uma editora que publique os manuais, a importação dos livros acaba se tornando cara e muitas vezes dificulta seu acesso para muitos estudantes e mesmo docentes.

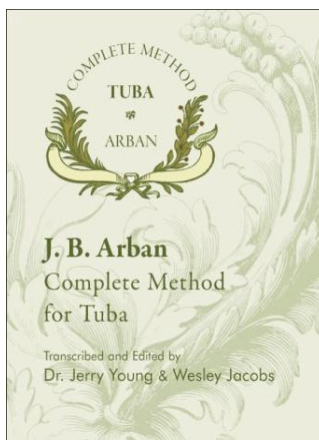
Por exemplo; em pesquisa feita pelo autor no dia 10 de Julho de 2017, o livro Arban para tuba no site www.dillonmusic.com tinha o preço de \$ 57,00 (Dólares americanos), que, convertidos para o Real no mesmo dia, ficaria em um valor de aproximadamente 186,00 reais, fora a taxa de entrega do mesmo que somaria-se mais 50,00 reais a esse valor. Logo, um livro para qualquer brasileiro, original, fica em torno de tres vezes o valor que pagaria um norte-americano ou um europeu.

Michael Apple (1995) diz que os livros são artigos mercantis, muitas vezes foram produzidos com propósitos acadêmicos e humanísticos, mas acima de tudo, sua função principal foi a de sustentar seus produtores.

Tendo em vista as informações de preço e acesso dos materiais didáticos para tuba, é comum a prática de cópia dos mesmos e também de acesso a livros baixados na internet ou passados de um computador a outro pelo formato PDF.

Dessa forma, pode-se enumerar alguns livros que são utilizados tanto no ensino superior quanto na iniciação da tuba por parte de muitos docentes, são eles:

FIGURA 2 - CAPA DO MÉTODO DE J.B ARBAN

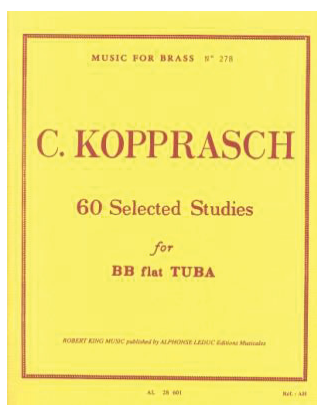


FONTE: Acervo do autor

Arban - Método Completo para Tuba.

Exercícios transcritos e editados por Dr. Jerry Young e Wesley Jacobs. A maioria das pessoas reconhecem o Arban como um método para trompete. É considerado por muitos docentes e pesquisadores como o livro mais completo disponível. Em sua estrutura encontram-se estudos técnicos, solos, duetos, podendo-se afirmar que praticamente tudo o que seria necessário para a construção da técnica de um tubista. Há uma sinopse de Dr. Jerry Young, destacando a profundidade dos exercícios e apresentando como eles devem ser praticados.

FIGURA 3 - CAPA DO MÉTODO KOPPRASCH

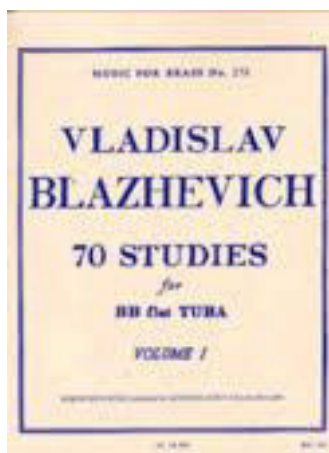


FONTE: Acervo do autor.

60 Estudos Seleccionados para Bbb⁹ Tuba - C. Kopprasch.

Este livro fornece grandes exercícios técnicos e trabalho de grande escala, o livro é originalmente escrito para trompa. As edições antigas não estão mais em versão impressa, com isso, Dr. Jerry Young reeditou este livro e como o livro Arban, inclui técnicas de prática detalhada.

FIGURA 4 - CAPA DO MÉTODO BLAZHEVICH



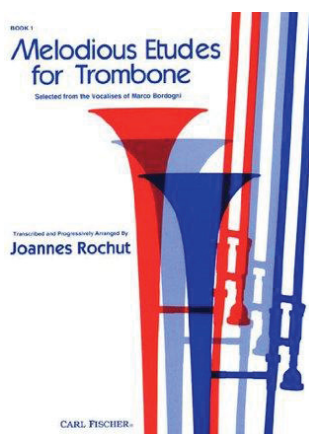
FONTE: Acervo do autor

70 Estudos para BBb Tuba - Valdislav Blazhevich.

Esse livro possui exercícios que perpassam todas as 24 tonalidades, em diversos tempos e com ritmos complexos. Comparado ao Kopprasch, os exercícios são mais líricos.

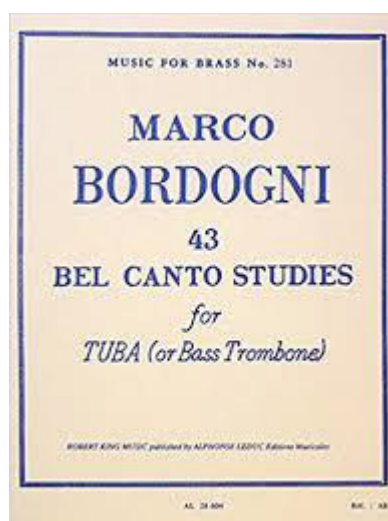
⁹ Os exercícios são direcionados às tubas afinadas em si bemol.

FIGURA 5 - CAPA DO MÉTODO ROCHUT



FONTE: Acervo do autor

FIGURA 6 - CAPA DO MÉTODO BORDOGNI



FONTE: Acervo do autor

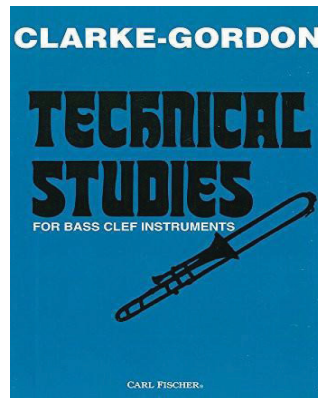
Estudos Melodiosos para Trombone - Johannes Rochut.

43 Estudos de Bel Canto – Marco Bordogni

A maioria dos instrumentistas de metais conhece os exercícios melódicos de Bordogni. Há edições para Tuba, conforme exemplo a cima com tudo, alguns professores de tuba utilizam a versão para trombone, essa prática irá beneficiá-los mais tarde, tendo em vista a diversidade de formas de escrita para tuba. A versão para tuba conta com 43 estudos, já, na versão original para trombone são 120

estudos. Os estudos são basicamente vocalizes, onde o tubista apoiando-se da flexibilidade, trabalhará questões melódicas, sonoridade e principalmente a fluência.

FIGURA 7 - CAPA DO MÉTODO CLARKE



FONTE: Acervo do autor

Estudos de Técnica – Clarke Gordon

Originalmente escrito para trompete, esse livro é utilizado pela maioria dos docentes de metais para aprimorar as técnicas e fluência da digitação. A precisão no momento de apertar as chaves e a combinação das mesmas é trabalhada de forma ampla nesse método. Os tubistas utilizam o livro escrito para trombone pela utilização da clave de fá, contudo, muitos docentes utilizam o livro originalmente escrito para trompete fazendo a transposição para tuba.

FIGURA 8 - CAPA DO MÉTODO HILGERS



FONTE: Acervo do autor

Daily Exercises – Walter Hilgers

O tubista Walter Hilgers traz nesse livro uma rotina de estudos diários que traz diversos exercícios de fundamento que devem ser praticados diariamente pelos tubistas. Os fundamentos trabalhados vão de notas longas (primeiro exercício) passando por flexibilidade, registro grave, médio e agudo, escalas, articulações em *tenuto* e *stacatto*.

FIGURA 9 - CAPA DO MÉTODO LOW ETUDES

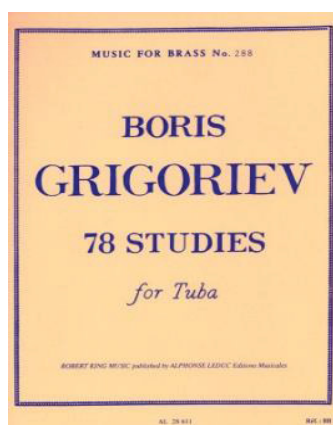


FONTE: Acervo do autor.

Low Etudes for Tuba – Phil Snedecor

Como o próprio nome sugere, nesse livro o registro grave é o que é mais trabalhado. Sendo a tuba o baixo da família dos metais obviamente o registro deve ser muito trabalhado pelos tubistas e esse livro é considerado uma das principais referências para o estudo do registro grave, deve sempre ser utilizado para aprimorar o mesmo.

FIGURA 10 - CAPA DO MÉTODO GRIGORIEV

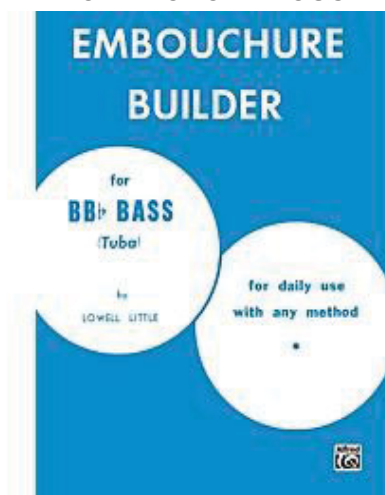


FONTE: Acervo do autor.

78 Estudos – Boris Grigoriev

Os 78 estudos de Boris Grigoriev trazem estudos melódicos para tuba nos quais são utilizados diversos fundamentos de técnica, em especial de articulação, como stacatto, tenuto e flexibilidade. Os registros são bem explorados bem como diversos andamentos e dinâmicas.

FIGURA 11 - CAPA DO MÉTODO EMBOUCHURE BUILDER

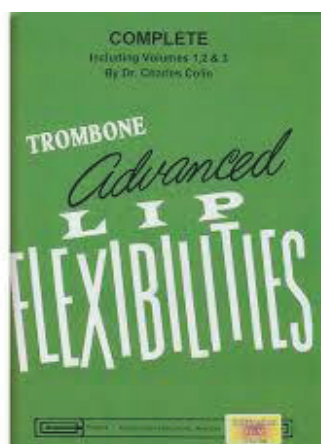


FONTE: Acervo do autor.

Embochure Builder – Lowell Little

A embocadura é a forma ou posição como os lábios estão colocados no bocal ao vibrar para produzirem o som na tuba. Sendo um dos principais processos para a formação de uma sonoridade de qualidade no instrumento, esse processo é trabalhado amplamente nesse livro, que também é escrito para outros instrumentos. Exercícios de vibração de lábios, posicionamento dos mesmos e correta utilização.

FIGURA 12 - CAPA DO MÉTODO LIP FLEXIBILITIES



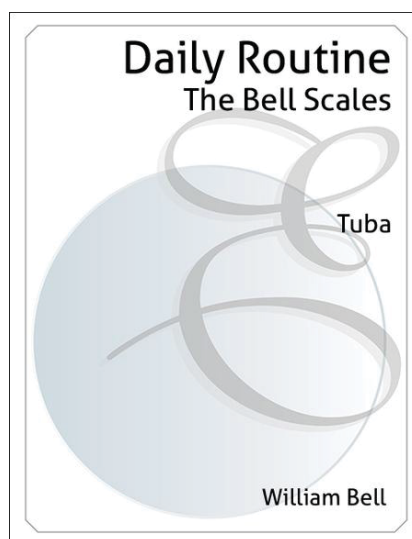
FONTE: Acervo do autor.

Lip Flexibilities – Charles Colin

O Livro Lip Flexibilities é um dos livros mais usados por professores e tubistas profissionais para se trabalhar o quesito flexibilidade no instrumento em questão.

A flexibilidade é o trabalho da coluna de ar constante e fluente trabalhando com diferentes alturas, sem o uso da língua, utilizando o legato. Os exercícios utilizando a série harmônica são muito presentes, pois nos mesmos, não existe mudança de chaves, o que torna os exercícios mais apropriados pois não há nessa questão nenhum auxílio, é utilizada única e exclusivamente a quantidade, bem como, a velocidade do ar.

FIGURA 13 - CAPA DO MÉTODO BELL



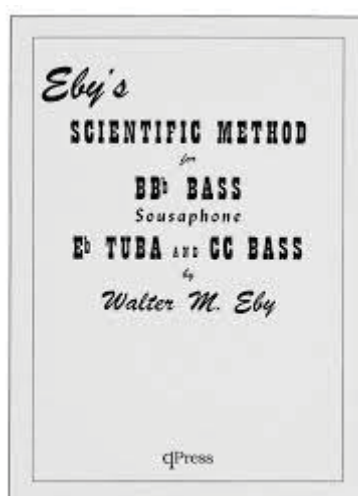
FONTE: Acervo do autor.

Daily Routine: The Bell Scales – William Bell

As escalas são trabalhadas em todos os instrumentos de forma exaustiva, pois as mesmas trazem fluência na prática do instrumento, bem como, reconhecimento tonal, modal, cromático.

O livro de William Bell traz estudos de escalas que são muito utilizados por tubistas.

FIGURA 14 - CAPA DO LIVRO EBY'S



FONTE: Acervo do autor.

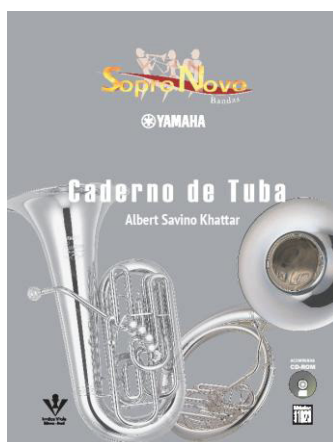
Eby`s – Walter M. Eby

No livro Eby`s temos o que alguns docentes chamam de método completo. O livro trabalha relações com fundamentos, emissão do som e articulações.

4.3 OS MANUAIS DE TUBA BRASILEIROS

Em pesquisa feita pelo autor na busca de livros escritos para tuba, por autores brasileiros, foram encontrados quatro exemplares. Em três livros pode-se afirmar que os mesmos são escritos com fundamentos técnicos para tubistas iniciantes e avançados e no quarto livro são apresentados quartetos para tuba e eufônio. Este último é considerado um livro didático devido às informações trazidas pelo compositor que guiam os executantes, orientando didaticamente a interpretação das obras como forma de estudo.

FIGURA 15 - CADERNO DE TUBA - ALBERT SAVINO KHATTAR



Fonte: acervo do autor.

Escrito pelo professor Albert Savino Khattar (UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro) o primeiro livro escrito exclusivamente para tuba e por um tubista brasileiro é o Caderno de Tuba da linha Sopro Novo da marca de instrumentos musicais Yamaha.

Nesse livro o autor discorre sobre a falta de materiais em português, bem como, da importância desse livro para os tubistas do país. Além das importantes informações técnicas, o autor traz uma breve história da tuba, desde seus

antecessores, com imagens que ilustram todos os instrumentos que antecederam a tuba e também dos instrumentos da atualidade: tubas baixo e contrabaixo e os sousafones.

Após o breve histórico do instrumento são apresentadas as partes da tuba, como campana, *tudel*, pistões, etc. Mais imagens seguem na apresentação do instrumento, indicando as posturas corretas para se segurar a tuba e o sousafone, tanto sobre a forma de se sentar, como a postura das mãos sobre os pistos.

Após as partes da tuba o professor Albert traz aos leitores as séries harmônicas com a correta digitação para as quatro afinações de tuba (sib, dó, mib e fá). Em seguida de forma cromática as corretas digitações das quatro afinações de tuba, dentro da tessitura comumente utilizada pela tuba. É destacada a importância do uso do metrônomo, afinador e gravador aos leitores.

Tecnicamente abre-se o livro falando sobre o que para a grande maioria dos tubistas é o assunto mais importante, respiração. É apresentado aos leitores um texto de introdução sobre o assunto e logo em seguida uma imagem mostrando o aparelho respiratório humano, bem como o mesmo trabalha quando o tubista está em ação. Um exercício de respiração é trazido pelo professor para que os leitores possam praticar.

Boa postura para execução tanto sentado, quanto em pé com o sousafone, são trabalhados pelo autor, bem como, os lábios no bocal, conhecida popularmente como embocadura.

Os primeiros sons, que dá nome ao subcapítulo, tem como finalidade trabalhar com as primeiras notas executadas em semibreves e mínimas. A articulação já começa a ser trabalhada na sequência. Todas as escalas maiores e menores tem fundamental importância ao autor que em seguida das escalas trabalha a flexibilidade, sempre com a devida adequação à cada afinação de tuba.

O autor sugere em seguida que se trabalhem colcheias e semicolcheias, com diferenciações de articulação (ligado, stacato e tenuto). As escalas cromáticas fecham a parte técnica desse material.

O caderno de tuba traz em seu final, o repertório, com diversas melodias em estilos e épocas variadas, com melodias originais e transcrições para tuba. O repertório vai de Bach, passa pelo cancionário popular brasileiro e choro. Conforme exemplo:

FIGURA 16 - NESTA RUA

Caderno de Tuba

Nesta Rua



 Folclore Brasileiro

$\text{♩} = 68$ 

mf

D.S. al Fine com repetição

1.  2. 
 Fine

Londonderry Air



 Folclore Irlandês

$\text{♩} = 58$

mf

f

pp

65

FONTE: Acervo do autor.

FIGURA 17 - 8ITO PEQUENAS PEÇAS POPULARES PARA QUARTETO DE EUFÔNIOS E TUBAS - FERNANDO DEDDOS



FONTE: Acervo do autor.

Escrito pelo professor Fernando Deddos (UFRN- Universidade Federal do Rio Grande do Norte), o livro 8ito Pequenas Peças para Quarteto de Eufônios e Tubas, traz como o próprio nome diz, oito peças em ritmos populares para a formação de quarteto de eufônios e tubas, no caso, dois eufônios e duas tubas.

No subcapítulo em questão, o autor da presente dissertação de mestrado traz livros escritos por autores brasileiros que são considerados métodos, ou os livros de técnica para tuba. O livro 8ito Pequenas Peças para Quarteto de Eufônios e Tubas, não seria na prática um livro especificamente de técnica para o instrumento, mas sim, um livro de repertório para um grupo específico com formação já mencionada. Contudo, em conversa com o autor do livro, foi mencionado que o mesmo teve finalidades didáticas em sua construção, além de o mesmo trazer informações e sugestões interpretativas antes de cada obra, o que justifica a presença do mesmo no âmbito em questão.

Além das questões levantadas a cima, temos a discussão de se o repertório pode ou não ser considerado um material didático, com o livro em que estamos discursando, tal finalidade se afirma mais uma vez. O mesmo é um livro de repertório, utilizado com este fim, mas traz informações pedagógicas ditadas pelo autor e com isso pode-se dizer que temos um compilado de obras que são utilizadas para os dois fins: repertório (execução/prática), didático (finalidades pedagógicas).

Após a capa e o sumário, o autor traz aos leitores uma introdução, com a qual o mesmo explica a divisão do mesmo, que se faz em oito peças, bem como, a

nomenclatura das peças onde o mesmo diz que é feita de forma neutra trazendo a indicação dos estilos dos mesmos.

O autor explica que as obras podem ser executadas separadamente e também compiladas em suítes, conforme sugestão do mesmo: I. Como um “Choro/Maxixe”, II. Como uma “Valsinha”, III. Como um “Baião”. Suíte 2: IV. Como um “Afoxé”, V. Como um “Acalanto”, VI. Como um “Frevo”. Suíte 3: VII. Como uma “Milonga Pampeana”, VIII. Como uma “Milonga/Vaneira”.

Ainda na introdução o autor traz sugestões para formação de programas para concerto, onde as sugestões de nomes são as dadas previamente, por exemplo: “caso o quarteto “VI.” seja executado, a escrita no programa ficará como: VI. Como um “Frevo”.

Após a introdução começam a ser apresentados os quartetos, e com obviedade o quarteto I- Como um Choro/Maxixe é apresentado. O autor faz uma breve contextualização da composição, bem como do gênero, em seguida o mesmo traz suas sugestões interpretativas como, por exemplo:



Nível avançado – o ritmo deve ser fluído e percussivo. No Choro, o fraseado melódico encontra-se muitas vezes nas passagens mais velozes (semicolcheias) e rítmicas (síncopes). Não está “escrito”, porém pode-se, por vezes, exagerar na interpretação de certas frases até mesmo alterando a figura melódica, como por exemplo, a intenção de um atraso em frases mais líricas. ‘A evidência do contraponto é fundamental no Choro’.

(DEDDOS, 2014, p. 04).



FIGURA 18 - CHORO

Como um “Choro/Maxixe”
Like a “Choro/Maxixe”

Este maxixe foi escrito no ano de 2013 como um estudo da forma Rondó e foi dedicado ao amigo eufonista japonês Koichiro Sumiki. A peça originalmente foi nomeada como “To I no Maxixe” e escrita para baritone solo, recebendo agora a versão orquestrada para o livro de quartetos. O maxixe é uma dança urbana surgida no século XIX a partir da mistura de gêneros como a polca e dança de origem africana como o lundu. Neste caso, Choro pode ser interpretado como o gênero e maxixe como a dança/ritmo pertencente ao gênero.


Recomendações Nível avançado – o ritmo deve ser fluído e percussivo. No Choro, o fraseado melódico encontra-se muitas vezes nas passagens mais velozes (semicolcheias) e rítmicas (síncopes). Não está “escrito”, porém pode-se, por vezes, exagerar na interpretação de certas frases até mesmo alterando a figura melódica, como por exemplo a intenção de um atraso em frases mais líricas, ou esporadicamente a leve modificação da figura  por . A evidência do contraponto é fundamental no Choro.

This maxixe was written in 2013 as a study in the Rondó form and was dedicated to a Japanese euphonist friend. The piece was originally named “To I no Maxixe” and written for solo baritone, receiving now the orchestrated version for the book of quartets. Maxixe is an urban dance which emerged in the 19th Century from the blending of genres such as Polka and dances of African origin such as Lundu. In this case, Choro may be interpreted as the genre and maxixe as the dance/ rhythm belonging to the genre.

Recommendations – Level advanced – The rhythm must be fluid and percussive. In Choro, the melodic phrasing is often found in the fastest (semiquavers/eighth and rhythmic (syncopes) transitions. Despite not “written”, one may exaggerate in the interpretation of certain phrases to the point of altering the melodic figure, as in the intention of a delay in more lyrical phrases, or occasionally the slight modification of the figure  by . The evidence of the counterpoint is fundamental in Choro.

I.

(8 Popular Peças Populares para Quarteto de Eufônio e Tuba)
Como um “Choro/Maxixe” em 185
Like a “Choro/Maxixe”
Fernando Deddo



FONTE: Acervo do autor.

Dando continuidade a próxima peça chama-se II- Como uma Valsinha, o nome sugere o estilo da obra como em todos os quartetos e o autor mostra em seus comentários que embora a valsa não seja um ritmo brasileiro, a obra traz características das “valsinhas brasileiras”, que traz em geral caráter triste em tonalidade menos.

Em suas sugestões interpretativas o autor diz que:

Nível médio-fácil – a extensão e utilização de figuras rítmicas foram controladas para que a peça possa ser trabalhada e interpretada por vários níveis de músicos. No Choro por exemplo, a valsa é frequentemente tocada sem a presença da percussão, o que gera certa liberdade rítmica aos intérpretes. Portanto, pode-se experimentar com o tempo em conexões e passagens de uma frase a outra... (DEDDOS, 2014, p. 11).

É válido ressaltar que a obra em questão é classificada pelo autor como “médio- fácil”, em todas as obras o mesmo traz classificações de dificuldade para execução dos mesmo, o que facilita o trabalho daqueles que estão a executar as mesmas, tanto na parte prática, quanto na pedagógica se pensarmos que o livro está sendo usado em aula de qualquer nível.

O terceiro quarteto a ser apresentado é o III- Como um Baião, o autor traz curiosidades relacionadas ao estilo, falando em nomes como Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (sanfoneiros).

Como recomendações e sugestões interpretativas da obra o autor primeiramente classifica a obra como nível médio – avançado, dizendo que as tubas (um e dois) simbolizam os instrumentos de percussão, reforçando a importância rítmica dos tubistas. O mesmo diz que os eufônios representam o gingado do acordeão.

Com ambas as informações citadas o autor reforça a importância rítmica dessa obra em contraponto a importância melódica ou tonal, a maior preocupação dos executantes deve ser com a parte rítmica.

Chegando ao quarto quarteto do livro temos um estilo mais inusitado, ou menos conhecido por parte da grande maioria, em especial se levarmos em consideração que a tradicional escola de tubas e eufônios têm caráter erudito.

O Como um “Afoxé” traz um estilo que como as próprias palavras do autor, é uma manifestação cultural e não necessariamente um ritmo, o mesmo está ligado à

cultura religiosa afro-brasileira. Segundo o autor o termo Ijexá seria melhor empregado para explicar o complexo ritmo onde o quarteto em questão foi inspirado, porém o termo “Afoxé” está empregado como uma homenagem à manifestação como um todo.

Em suas sugestões e recomendações interpretativas o autor é enfático quando diz: “neste quarteto tudo é ritmo”. O mesmo classifica como de nível médio. O mesmo reforça que a tessitura é acessível e afirma que é como se o mesmo fosse escrito para um quarteto de percussão, o que confirma a complexidade e importância rítmica do mesmo.

O quinto quarteto do livro em questão traz como título “Como um Acalanto”, o autor diz que os acalantos sonoros são: “representações de conforto, como uma canção de ninar”. A obra é uma homenagem ao compositor brasileiro Carlos Gomes, pois em palavras do autor, o mesmo é baseado integralmente na obra “O Guarani”, do compositor homenageado. O mesmo diz que um canto indígena é integrado ao trecho principal da obra.

Como sugestões e recomendações interpretativas o autor diz que o quarteto está didaticamente focado no trabalho dos uníssonos em grupos e digitações mais difíceis. O autor classifica a peça em nível médio-fácil.

O sexto quarteto ou obra é o “Como um Frevo”.

‘Frevético, frevente, sem freio’. Assim é o Frevo, manifestação cultural patrimônio imaterial da humanidade, provinda do estado do Pernambuco. O mais acelerado dos quartetos é inspirado na vivacidade do Frevo. ‘Desafiadora e melodicamente apelativa, a peça traz o frevo de volta aos instrumentos que são parte fundamental das bandas de sopros que fomentaram a origem do gênero no final do século 19’. (DEDDOS, 2014, p. 33).

FIGURA 19 - FREVO

The image displays two pages of a musical score for Frevo. The left page is titled 'VI. Como um Frevo' and the right page is titled 'VI. Como um Frevo 2'. Both pages show staves for Tuba 1, Tuba 2, Euphonium 1, and Euphonium 2. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation is dense, featuring many beamed notes and rests, indicating a fast and complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

FONTE: Acervo do autor.

Conforme descrição do autor, o quarteto é baseado nos frevos das bandas de sopros e é segundo o mesmo o mais desafiador do livro. Classificado como nível avançado- profissional, o autor relata a dificuldade na unidade de interpretação em grupo devido à grande quantidade de semicolcheias e ritmos sincopados.

Os próximos e últimos quartetos são milongas, o sétimo “Como uma Milonga Pampeana” e o oitavo e último “Como uma Milonga Vaneira”.

Segundo o autor a milonga é um gênero/ritmo desenvolvido na cultura gaúcha onde a mesma pode ser encontrada nos estados do sul do Brasil e na Argentina e Uruguai.

No sétimo quarteto a Milonga Pampeana também pode ser considerada uma Milonga Canção, o nome se dá por estar em regiões geográficas conhecidas como os Pampas. O quarteto traz o ritmo do violão, bem como a expressividade das linhas melódicas. Nível fácil-médio, a peça traz um trecho com opção de improvisação o que traz uma prática que se pode dizer não ser recorrente a esses instrumentos, em especial a tuba, que está para a música popular, em especial, como condutor das linhas do baixo.

FIGURA 20 - IMPROVISAZÃO

VII. Como uma "Milonga Pampeana"

Staff 1
Staff 2
Take 1
Take 2

Tr. Cade

Staff 1
Staff 2
Take 1
Take 2

Solito é vontade quando se improvisa. Se não for solito, manter a linha escrita. Ao final das notas marcadas no "segno" ***

Staff 1
Staff 2
Take 1
Take 2

*** Improvisação opcional. Pode-se continuar como indicado, ou optar por seguir para a subseqüente medida que oferece espaço para improvisação. Pode-se repetir a nota de improvisação no decurso, e assim sucessivamente no "segno" como indicado, preferivelmente de seguida para o "triste".

**** Para solito não se repete o "segno" se não for solito. Não se repete o "segno" se não for solito. Não se repete o "segno" se não for solito. Não se repete o "segno" se não for solito.

Staff 1
Staff 2
Take 1
Take 2

Tr. Cade

Staff 1
Staff 2
Take 1
Take 2

FONTE: Acervo do autor.

Na figura acima o exemplo do trecho com improvisação livre, nota-se as indicações do autor para o trecho em questão no rodapé.

Fechando o ciclo dos oito quartetos temos a “Como uma Milonga Vaneira”.

O livro encerra-se em primeira pessoa, com uma milonga/vaneira agitada. Nasci no sul do Brasil, mais precisamente na região sul do estado do Paraná entre as cidades de União da Vitória e Porto União, o Vale do Iguaçu. Morei boa parte da minha vida a pouquíssimos quarteirões de um centro de tradições gaúchas. Acostumado a conviver com tomadores de ‘chimarrão’ e errantes pilchados, mesmo que em terras colonizadas por alemães, italianos, ucranianos, poloneses... já na adolescência participei em grupos de bailes que tocavam música gaúchas das mais populares. (DEDDOS, 2014, p. 38).

Como o próprio autor apresenta, conforme citação à cima, a última obra tem relação com suas raízes, o mesmo diz que a palavra vaneira o traz lembranças de festejo e por isso o mesmo resolveu incluir o termo no título.

De nível médio- avançado o mesmo diz que se deve evidenciar as perguntas e respostas melódicas, com atenção aos staccatos e a fluência rítmica.

O livro de quartetos que acabamos de analisar é sem dúvida um marco do repertório brasileiro para este tipo de formação, por essa razão e principalmente pelo tema da presente dissertação o mesmo se faz presente.

Como dito anteriormente em conversa do autor da presente dissertação com o autor do livro analisado, o mesmo garantiu que o livro possui fins didáticos e o mesmo ajuda a responder uma questão que se faz presente nessa pesquisa, “o repertório pode ser considerado como material didático?” Pois bem, o livro 8ito Pequenas Peças Populares para quarteto de Eufônios e Tubas pode ser considerado um material de repertório, didático.

FIGURA 21 - TUBA: LIVRO DO ALUNO DO PROJETO GURI - JORGE AUGUSTO SCHEFFER



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 22 - PROJETO GURI METAIS: LIVRO DO EDUCADOR - JORGE AUGUSTO SCHEFFER



FONTE: Acervo do autor

O próximo livro a ser analisado é o livro de Tuba do Projeto Guri do governo do estado de São Paulo, escrito pelo professor Jorge Augusto Scheffer.

Foram escritos pelo autor em questão um total de cinco livros para o projeto, sendo um para trompete, um para trombone, um para trompa, um para tuba e o livro do educador, que como o próprio nome diz é o livro para o professor. O livro do educador engloba todos os livros (trompete, trombone, tuba, trompa), pois os mesmos podem ser trabalhados em grupo, por exemplo, uma banda de metais.

Em conversa com o autor, o mesmo relatou que os livros foram escritos com base pedagógica do educador musical Keith Swanwick no Modelo C(L)A(S)P: composição (*composition*), estudos teóricos (*literatures studies*), apreciação (*audition*), aquisição de habilidades (*skills*), performance.

Em se tratando de dois livros a serem analisados, levaremos como base o livro do aluno onde temos as informações específicas da tuba, quando necessário serão pontuadas as colocações referentes ao livro do educador.

O livro se inicia com breve histórico do projeto Guri e posteriormente é apresentado o sumário onde o aluno pode se localizar e visualizar os pontos a serem trabalhados pelo livro em questão. Em seguida temos a foto da tuba com cada uma de suas partes descritas e apontadas com os nomes, por exemplo: campana, pistos, válvulas...

Na introdução nos é apresentada uma breve história da tuba e o autor propõe ao aluno que pergunte mais ao educador sobre a história do instrumento. No livro do educador, o mesmo encontra mais informações sobre o instrumento, para apresentar e dialogar com o aluno, é proposto inclusive que se mostre sobre os antecessores da tuba, tendo em vista que é o instrumento mais jovem da família.

Após o histórico do instrumento é dada uma atividade de reconhecimento sonoro dos metais e a abelhinha¹⁰, são apresentadas imagens com a correta postura dos lábios, bem como, de como se segurar o instrumento quando sentado.

Na sequência o autor traz exercícios de alongamento, para se mostrar a importância de se executar o instrumento de forma relaxada e em seguida a primeira nota a ser executada pelo aluno que é a nota fá.

A unidade dois traz ao aluno o que se mostra ser de fundamental importância para um tubista senão o fator mais importante para se executar o instrumento que é a respiração. Com exercícios de respiração colocados de maneira bastante clara, o aluno inicia seu processo musical já com informações bastante relevantes.

É válido ressaltar que em todas as unidades são sugeridas atividades lúdicas ao aluno, com processos de improvisação e criação musical, por exemplo. Este fator deve ser lembrado, pois nos livros de técnica tradicional, nem sempre esses exercícios são apresentados.

A unidade de número três tem como principal foco as sensações trazidas pela música, às diversas emoções que a música proporciona como o próprio autor afirma na descrição da unidade em questão.

Na quarta unidade novas figuras rítmicas são apresentadas além da semibreve que era a única figura trabalhada até o momento. O livro trabalha questões técnicas e práticas do instrumento ao mesmo tempo em que trabalha questões teóricas e de leitura rítmica.

Chegando à quinta unidade gêneros musicais e linguagens dos instrumentos de metal são trabalhados, este ponto é de suma importância, pois já mostra e instiga o aluno a pensar em possíveis formações onde o mesmo poderá atuar depois que estiver tecnicamente apto. Gêneros como o jazz, frevo e a música clássica são apresentados.

¹⁰ A abelhinha é uma tradução não literal da palavra *buzzing* que consiste na ação de vibrar os lábios para se extrair o som de um instrumento de bocal.

A sexta unidade completa a quinta quando nos mostra que podemos ter diversas formações de grupos musicais e suas finalidades, além do trabalho de execução e leitura das semínimas.

Música e Matemática é a relação exposta na sétima unidade, onde diferentes compassos são trabalhados, como por exemplo: quaternário e ternário. Em todas as unidades novas notas vão sendo trabalhadas, sempre com enfoque no correto manejo do instrumento e da digitação, que são reforçadas por fotos.

FIGURA 23 - MANEJO E DIGITAÇÃO

Revezando

Tuba



Figura 7.1

Exercício b

Jingle Bells

Tuba



Figura 7.2

Em caso de dúvida, converse com educador sobre a história do Jingle Bells!

Aula 2

Atividade 7.3
– A nota Dó

Nesta atividade você tocará algumas melodias e aprenderá uma nova nota musical.



Figura 7.3

Figura 7.4 do fim do educador

Posição do péto

Livro do aluno do Projeto Guri - Tuba

67

FONTE: Acervo do autor.

A apreciação musical volta à tona na oitava unidade, onde diversas emoções são exploradas com a atividade da escuta, emoções como alegria, tristeza, saudade e medo são propostas ao aluno para que o mesmo as identifique em trechos musicais. Os intervalos melódicos são trabalhados também nesta unidade.

Organizar os compassos em dois, três e quatro é um exercício proposto na nona unidade, o aluno deve cantar e identificar os compassos e em seguida dividir trechos musicais sem a marcação dos mesmos.

Na décima unidade os andamentos são explorados, músicas rápidas e lentas são apresentadas, além de execução de trechos em diferentes andamentos. Além das atividades em sala, o aluno sempre tem exercícios para serem trabalhados em casa.

O livro em questão é claramente um livro para iniciação musical e tem destaque na presente dissertação, pois colocamos a falta de material na iniciação na tuba, bem como a utilização de livros e metodologias de outros instrumentos, como um problema na formação musical do tubista no Brasil. O livro de tuba do projeto Guri traz informações específicas do instrumento, fotos com exemplo de correta vibração dos lábios, postura e correta digitação das notas, além de estar escrito sempre em som real, conforme as grandes orquestras e academias de tuba sugerem que se escreva para este instrumento.

Segue-se a apresentação e análise do Método Prático para Tuba, Eufônios e Trombones do autor Ronaldo Dias de Almeida, intitulado Almeida Dias.

FIGURA 24 - ALMEIDA DIAS: MÉTODO PRÁTICO - RONALDO DIAS DE ALMEIDA



FONTE: Acervo do autor.

Almeida Dias: Método Prático- Ronaldo Dias de Almeida

É de senso comum a informação entre as classes de tuba e eufônio que uma das maiores formadoras desses instrumentistas são as orquestras da Congregação Cristã do Brasil, espalhadas pelo Brasil as orquestras dessa prática religiosa trazem em praticamente todas as suas formações os instrumentos em questão.

O autor escreve esse livro com apoio e fundamentação teórica baseada na metodologia de ensino do conhecido professor e eufonista Wilson Dias, ambos praticam a religião a cima mencionada e fazem parte da comunidade musical da

prática religiosa em questão. Com tais informações, o livro acima pode-se dizer que é o material para tuba e eufônio mais utilizado na mesma.

Um breve histórico da tuba, sousafone, eufônio e trombone são descritos antes da introdução do método. Após o breve histórico, conselhos gerais com informações sobre o bocal, embocadura, a posição correta para se tocar os instrumentos e a conservação dos mesmos são apresentadas ao leitor.

Abrindo o método na introdução o autor abre o texto dizendo que o trabalho de um tubista se torna um desafio quando se pretende desenvolver as mesmas habilidades que um flautista ou trompetista, como exemplo. O autor destaca também a importância de um tubista desenvolver repertório solo, para que sua formação musical se dê de forma completa, pois em geral tubistas não desenvolvem esse tipo de repertório.

Além da tuba, o método abrange seus estudos para os eufônios e os trombones de pisto¹¹.

O método é dividido em seis módulos técnicos com trinta fases em cada um dos módulos. O autor sugere que o aluno trabalhe simultaneamente os módulos, um exercício de cada módulo consiste em uma fase. Para melhor organização dessas informações, o mesmo traz uma tabela:

¹¹ O trombone de pisto também é conhecido como trombone de válvulas, a diferença para o trombone de vara é que no lugar da vara deslizante possui um sistema com três pistos.

FIGURA 25 - TABELA DAS FASES

Tabela das Fases

Módulos	Cromática		Ritmo e Posições		Escala e Arpejos		Intervalos		Flexibilidade		Interpretação	
Fases	Pág.	Lição	Pág.	Lição	Pág.	Lição	Pág.	Lição	Pág.	Lição	Pág.	Lição
1			Dó Sib Mib		25	(1) (2)	38	(1)				
2	13	(1)	15 18 21	(1) (2)	25	(3) (4)	38	(2)	45	(1)	52	(1) (2)
3	13	(1)	15 18 21	(3)	26	(5) (6) (7)	38	(3)	45	(1)	53	(3)
4	13	(1)	15 18 21	(4)	27	(8) (9) (10)	39	(4) (5)	45	(1)	53	(4)
5	13	(2)	15 18 21	(5)	28	(11) (12) (13)	39	(6)	45	(2)	54	(5)
6	13	(2)	15 18 21	(6)	28	(14) (15) (16)	40	(7)	45	(2)	54	(6)
7	13	(2)	15 18 21	(7)	29	(17) (18)	40	(8)	45	(2)	55	(7)
8	13	(2)	15 18 21	(8)	30	(19)	40	(8)	46	(3)	55	(7)
9	13	(2)	15 18 21	(8)	30	(20)	40	(9)	46	(3)	55	(8)
10	13	(2)	16 19 22	(9)	30	(21)	40	(9)	46	(3)	55	(8)
11	13	(2)	16 19 22	(9)	30	(22)	40	(9)	46	(3)	56	(9)
12	13	(3)	16 19 22	(10)	31	(23)	41	(10)	46	(4)	56	(9)
13	13	(3)	16 19 22	(10)	31	(24)	41	(10)	46	(4)	57	(11)
14	13	(3)	16 19 22	(11)	31	(25) (26)	41	(10)	46	(4)	57	(11)
15	13	(3)	16 19 22	(11)	32	(27)	41	(11)	46	(4)	56	(10)
16	13	(3)	16 19 22	(12)	32	(28)	41	(11)	46	(4)	56	(10)
17	13	(3)	16 19 22	(12)	32	(29) (30)	41	(12)	46	(4)	57	(12)
18	13	(4)	16 19 22	(13)	33	(31)	41	(12)	46	(4)	57	(12)
19	13	(4)	16 19 22	(13)	33	(32)	42	(13)	47	(5)	58	(13)
20	13	(4)	17 20 23	(14)	33	(33) (34)	42	(13)	47	(5)	58	(13)
21	13	(4)	17 20 23	(14)	34	(35)	42	(14)	47	(5)	58	(14)
22	13	(4)	17 20 23	(15)	34	(36)	42	(14)	47	(5)	58	(14)
23	13	(4)	17 20 23	(15)	34	(37) (38)	42	(15)	47	(5)	59	(15)
24	13	(5)	17 20 23	(16)	35	(39)	42	(15)	47	(5)	59	(15)
25	13	(5)	17 20 23	(16)	35	(40)	43	(16)	48	(6)	59	(16)
26	13	(5)	17 20 23	(17)	35	(41) (42)	43	(16)	48	(6)	59	(16)
27	13	(5)	17 20 23	(17)	36	(43)	43	(17)	48	(6)	60	(17)
28	13	(5)	17 20 23	(18)	36	(44)	43	(17)	48	(6)	61	(18)
29	13	(5)	17 20 23	(18)	36	(45)	43	(18)	48	(6)	62	(19)
30	13	(5)	17 20 23	(18)	36	(46)	43	(18)	48	(6)	63	(20)

Em cada módulo, o número da esquerda corresponde ao número da página.

Os números dentro dos círculos são os mesmos da lição.

Quando o aluno completar o estudo, o professor assinala com um ☒

FONTE: Acervo do autor.

Após a tabela, se iniciam os trabalhos com o primeiro módulo que são as escalas cromáticas e as tabelas com as séries harmônicas das tubas em Dó, Sib e Mib, que em conversa com o professor Wilson Dias, o mesmo afirma serem as afinações mais utilizadas pelas orquestras da CCB¹².

¹² Sigla para Congregação Cristã no Brasil.

Tanto as escalas cromáticas quanto as séries harmônicas tem as corretas digitações marcadas em cada uma das notas, nas três afinações já mencionadas anteriormente.

Após as escalas e séries harmônicas aparece o segundo módulo que consiste em exercícios rítmicos e das sete posições¹³.

FIGURA 26 - EXERCÍCIOS RÍTMICOS

Exercícios Rítmicos

e das Sete Posições

Nesta fase, os exercícios são de divisão, portanto o aluno deve saber ler cada célula rítmica, e não ouvir do professor até decorar.

As notas mais curtas são mais importantes na definição dos agrupamentos rítmicos. Elas deverão ser tocadas muito precisamente e com clareza.

Todos os exercícios desta fase deverão ser estudados nas sete posições descritas nas tabelas dos harmônicos, conforme exemplo abaixo da 1ª lição para instrumentos afinados em D₄.

1ª Posição - sem chaves

2ª Posição - 2ª chave

3ª Posição - 1ª chave

4ª Posição - 1ª e 2ª

5ª Posição - 2ª e 3ª

6ª Posição - 1ª e 3ª

7ª Posição - 1ª, 2ª e 3ª

O exercício 1 deverá também ser praticado como exercício de notas longas, muito importante para o desenvolvimento do controle da nota e da respiração ao mesmo tempo. Usando todo o reservatório do tórax (máximo da sua capacidade total possível). O sopro deverá ser obtido num retorno constante e o diafragma deverá agir como um fole, muscularmente esvaziando de baixo para cima. O objetivo deve ser um som límpido, com suave continuação do som.

14

Conforme a imagem acima nos mostra, os exercícios rítmicos são em intervalos e os ritmos vão se desenvolvendo conforme os exercícios. O autor traz os exercícios escritos na primeira posição do instrumento (sem uso de chaves) e o aluno deve estudá-los nas outras posições. Conforme mencionado anteriormente os exercícios são trazidos para as três afinações já mencionadas.

O terceiro módulo possui enfoque nas escalas e arpejos com variações de tonalidades e de articulações. São apresentadas as doze tonalidades maiores com suas relativas menores e os arpejos de cada uma delas aumentando o nível de dificuldade das articulações conforme afirmação do autor.

O autor ressalta a importância destes estudos, tendo em vista a facilidade que os mesmos trarão em um aquecimento como também na extensão dos registros, grave e agudo.

¹³ As combinações dos pistos de uma tuba, eufônio, ou trompete geram sete posições, onde em cada uma delas temos uma série harmônica.

Como facilitador e tendo como princípio prático para escrita do material, o autor justifica que não escreve as articulações durante todo o exercício, para isso o mesmo utiliza a palavra *símile* onde a mesma recomenda que se sigam as articulações durante todo o exercício.

FIGURA 27 - EXERCÍCIOS DE ESCALA E ARPEJOS

Exercícios de Escalas e Arpejos
com variações de Articulação

Escalas e Arpejos em Dó Maior

1. *♩ = 60*

2. *símile*

Escala e Arpejo em Lá menor

3.

4.

25

FONTE: Acervo do autor.

Novamente a questão rítmica vai se desenvolvendo gradativamente, conforme passam os exercícios.

Dando sequência ao método os intervalos dão nome ao quarto módulo. Intervalos com síncopas e contratempos. O autor traz na introdução do presente módulo uma relação entre as escalas (trabalhadas anteriormente) e os intervalos, dizendo que: “toda composição é formada por escalas e intervalos”.

O mesmo ressalta que o estudo dos intervalos tem fundamental importância para o desenvolvimento da afinação. Ressalta a importância do estudo dos intervalos mais distantes e da afinação relativa entre os mesmos.

Aproveita-se o estudo dos intervalos para se estudar também as síncopas com variações rítmicas e contratempos, o autor ressalta a acentuação ao se

executar uma síncopa. São trabalhados intervalos de terça, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava

A flexibilidade é trabalhada no quinto módulo do presente método.

O estudo das flexibilidades é fundamento importantíssimo nos instrumentos de metal, como o próprio nome já diz, dará ao músico, maleabilidade e fluência nos vários registros do instrumento e contribuirá para o fortalecimento dos lábios e músculos da face. (ALMEIDA, 2003, p. 46).

O autor ressalta posteriormente que os exercícios estão distribuídos de forma que o nível de dificuldade vai aumentando gradativamente e que os mesmos devem ser executados sempre na ordem proposta pelo mesmo. A importância de se realizar os estudos sem o auxílio da língua é levantada e também a pressão do bocal que não deve ser exercida.

Os ornamentos são trabalhados no sexto módulo, *appoggiaturas*, trinados, mordentes e grupetos são os ornamentos trabalhados no módulo em questão. O autor descreve brevemente cada um deles na introdução e em seguida um exercício de cada é proposto.

FIGURA 28 - EXERCÍCIOS DE ORNAMENTOS

Exercícios de Ornamentos

Appoggiatura Breve

1.

Trinado

2.

Mordente

3.

Grupeto

4.

50

FONTE: Acervo do autor.

Fechando o método, os estudos melódicos são o sexto módulo. Com variação de tonalidades, articulações, modos e andamentos os exercícios também são distribuídos de forma a aumentar o grau de dificuldade gradativamente.

Além dos estudos individuais, duetos são propostos onde o autor ressalta a importância para se desenvolver a percepção comparando o som com quem se está executando o mesmo, o autor ainda ressalva a importância de que se executem as duas partes.

O livro que acabamos de analisar tem uso conforme já mostrado em especial no processo de musicalização em tuba pela igreja CCB, porém é claro que em uma pesquisa mais abrangente poderemos encontrá-lo em outros meios e formações musicais. Contudo é válido ressaltar que o livro em questão traz informações específicas sobre o instrumento e foi escrito desde o princípio com finalidade para o mesmo, mais uma questão que trazemos nessa pesquisa.

Método Prático é escrito em som real para ambos os instrumentos (tuba, eupônio e trombone), pois é dividido sempre em oitavas, onde cada aluno trabalha sua leitura da maneira como as grandes orquestras e academias destes instrumentos recomendam.

Com isso, há quatro livros analisados nessa pesquisa, escritos por autores brasileiros e que podem ser considerados todos dentro dos padrões de escrita para esses instrumentos que estão escritos de forma correta.

A discussão dos manuais didáticos é pertinente nesta altura da dissertação. Há um livro que traz repertório para esses instrumentos (8ito Pequenas Peças - Deddos), e mais três livros que se mostram manuais para técnica. Um deles, o último analisado traz em seu título o termo método e em sua construção temos diversos textos esmiuçando e orientando os leitores de como devem ser trabalhados, bem como, os exercícios práticos que dentro do senso comum fazem dele um método, como o termo sugere.

Existem mais livros que são considerados para tuba e escritos por autores brasileiros, não foram trazidos para a presente dissertação de mestrado, pois se considerou apenas aqueles que foram pensados de forma exclusiva para esse instrumento, por isso não foram abordados, por exemplo, outros livros de ordem de pedagogia musical em grupo, bem como, livros pensados para outros instrumentos e que foram transcritos para tuba.

Ao pensar na tuba como instrumento presente na academia dentro do país e com perspectivas de aumento das cadeiras acadêmicas pelas cinco regiões, ainda

temos muito trabalho a ser desenvolvido e esperamos em breve que outras pesquisas como essa, tragam novos trabalhos a serem analisados, ampliando e solidificando a literatura para esse instrumento no Brasil.

5 OS CURSOS SUPERIORES DE TUBA NO BRASIL

Para se falar sobre o ensino da tuba no Brasil é importante destacar um pouco da história desse instrumento no país. Binder e Khattar trazem em duas dissertações de mestrado, importantes relatos históricos desde a chegada da tuba até os principais nomes dos atuais tubistas e professores de tuba no país.

Segundo Binder (2006) e Khattar (2014) as bandas de música do Brasil iniciaram a inclusão de Oficleides em 1840, instrumento esse que é o antecessor direto da tuba. A primeira comprovação oficial da serpente no Brasil ocorreu no decreto de 11 de dezembro de 1817 em que é relatada como instrumento obrigatório nas bandas militares luso-brasileiras (BINDER, 2006). Binder relata que em nos anos 1850 houve um aumento significativo nas bandas do Brasil devido à criação e expansão dos instrumentos tuba e eufônio na Europa. Esses cruzaram o oceano com imigrantes portugueses e italianos que trouxeram os instrumentos bombardino e bombardão, conforme pode-se comprovar por meio de seus nomes indicados nas partituras, além da voz do baixo, que era provavelmente executada pelo bombardão. O bombardão ou *bombardon* – fabricado por Sax¹⁴ - era um pouco maior que o eufônio (bombardino) e já possuía o sistema de pistons.

FIGURA 29 - BOMBARDON EM MI BEMOL



FONTE: Musical Instrument Museums Edinburgh. Apoud Khattar 2014.

¹⁴ Adolph Sax- belga, mesmo inventor dos saxofones

O primeiro relato de um tubista no Brasil é do ano de 1875. “Na lista de 1875 dos cantores e músicos contratados pela Capela Imperial consta o nome de Antônio Alves de Mesquita com o instrumento tuba” (KHATTAR, 2014, p. 55).

No estado do Paraná os primeiros registros dos instrumentos tuba e eufônio estão disponíveis nos arquivos da Banda da Polícia Militar do Paraná, que mostra instrumentos reconhecíveis como eufônio e tuba a partir de uma imagem de 1868 (BINDER, 2006).

É interessante trazer breves balizas sobre a trajetória histórica da tuba e do eufônio no Brasil e particularmente no Paraná para que se possam compreender as particularidades do desenvolvimento do ensino desses instrumentos no país até os atuais cursos superiores.

Analisando a história da tuba no Brasil e seu ensino, faz-se necessário apresentar alguns nomes de tubistas que iniciaram essa caminhada. O primeiro tubista brasileiro de renome foi Eleazar de Carvalho¹⁵ (1912-1996). Eleazar iniciou seus estudos musicais como tubista na banda da marinha, segundo ele porque os músicos comiam melhor que os outros marinheiros que não faziam parte da banda¹⁶. De todo modo, a tuba não foi propriamente escolhida por ele, mas era o único instrumento disponível.

Bem como a história do maestro Eleazar, a situação da escolha da tuba como instrumento a ser estudado nem sempre parte do aluno, mas sim do professor ou maestro da banda, que na maioria das vezes precisa de um tubista, deixando de lado a fase sensorial da aprendizagem tão mencionada por autores como Swanwick (1994).

Quando se discorre sobre o ensino de tuba no Brasil não se pode deixar de falar do professor Donald Smith. Tubista norte-americano naturalizado brasileiro. Nascido em 30 de agosto de 1946, nos EUA. Cresceu em Los Angeles, onde teve a oportunidade de estudar com o grande tubista Roger Bobo (Khattar, 2014, p. 80).

Donald foi o um dos principais professores de tuba no Brasil, durante seus anos de atividade. Foi o primeiro tubista a lecionar no Brasil com uma formação específica no instrumento. Lecionou na Universidade Livre de Música, no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí e na Faculdade Mozarteum de São Paulo, além de

¹⁵ Eleazar de Carvalho foi regente de orquestras como a Orquestra Sinfônica Brasileira (um dos fundadores), Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Dirigiu as principais orquestras ao redor do mundo, a exemplo das Filarmônicas de Berlim, Viena e Israel.

¹⁶ Referência disponível em: KHATTAR, A. S. Tuba: sua história, o panorama histórico no Brasil, o repertório solo brasileiro, incluindo catálogo e sugestões interpretativas de três obras selecionadas. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Unicamp, 2014.

ministrar aulas nos principais festivais de música do país. Os principais tubistas em atividade, hoje, no Brasil, foram seus alunos, direta ou indiretamente. (KHATTAR, 2014, p. 80).

Donald foi fundamental na inserção no Brasil do ensino de tuba conforme os padrões internacionais, o mesmo trouxe aos alunos materiais e informações que estavam em conformidade com a tradição conservatorial do instrumento pelo mundo. Replicando suas ideias, muitos de seus alunos difundiram seus ensinamentos por todo o Brasil.

Segundo o professor Valmir Vieira (2017) que foi aluno de Donald, em entrevista cedida ao autor desta dissertação, o primeiro curso superior de tuba no Brasil foi ofertado na Universidade federal da Paraíba iniciando no ano de 1980, com um professor canadense (o entrevistado não se recordou do nome do professor em questão) que lecionou por um mês¹⁷ e logo foi substituído pelo professor Valmir que assumiu definitivamente a presente cadeira de docente. Valmir Vieira foi professor de tuba da Universidade Federal da Paraíba de 1981 a 2013, tubista do Quinteto Brassil, hoje Sexteto Brassil e também tubista da Orquestra Sinfônica da Paraíba.

É válido destacar que o professor Valmir Vieira foi o primeiro brasileiro a se tornar professor de tuba em curso superior, conforme narrado no parágrafo à cima. Em entrevista ao autor da presente dissertação o professor Valmir relata que naquele tempo como ainda não havia curso superior de tuba no Brasil, o mesmo foi convidado pela Universidade Federal da Paraíba para ministrar o curso superior.

Com relação aos dados citados é importante destacar o pioneirismo do professor Valmir e a importância que esse fator tem ao mesmo assumir tal desafio, pois com isso inicia-se o processo de formação superior no Brasil, mesmo que o mesmo ainda não tivesse tido a oportunidade de alcançar titulações acadêmicas. Ressalta-se também que nessa época, não era cotidiana a procura dos instrumentistas de metal por cursos superiores de seus respectivos instrumentos e pela falta de possibilidades a tuba tinha esse aspecto de forma mais acentuada.

Nos dias de hoje essa situação está em mudança constante pois já temos por exemplo o primeiro doutor em eufônio no Brasil, o professor Fernando Deddos (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), que estudou nos EUA onde concluiu seu doutorado com o professor David Zerkel¹⁸.

¹⁷ Sua esposa não se adaptou ao Brasil.

¹⁸ David Zerkel é professor de tuba e eufônio da Universidade da Geórgia nos Estados Unidos da América.

Para Valmir (2017) a tuba passa por vários problemas no cenário musical e educacional brasileira, sendo que o pior é a discriminação e consequente falta de valorização desse instrumento no mercado de trabalho. Para ele a diferença do ensino da tuba no Brasil comparado a países como EUA e Reino Unido começa pela descoberta da tuba como instrumento solista. Nesses países há grandes solistas com carreiras já consolidadas, enquanto no Brasil o primeiro CD solo de tuba foi gravado no início de 2016 pelo tubista Albert Khattar.

Pode-se também citar o peso do instrumento¹⁹, a falta de característica solística, dentre outros fatores para a “não” escolha da tuba enquanto instrumento a ser estudado. O fato é que esses fatores agem de forma direta na qualidade do ensino desse instrumento. O aluno pode mostrar-se desinteressado e o tutor pode apressar muitos passos da aprendizagem pela necessidade de ter um tubista em seu grupo musical. Isso, além da já mencionada falta de conhecimento técnico específico dos tutores em tuba que em alguns casos desconhecem a escola considerada “clássica”.

Ainda acerca do pouco tempo de desenvolvimento da tuba na academia e como instrumento musical a ser estudado no Brasil, vale ressaltar que a ETB- Associação de Eufônios e Tubas do Brasil foi criada em 13 de outubro de 2016, durante o I Encontro de Tubas e Eufônios da UFRN em Natal com a diretoria formada por três professores de cursos superiores.

No Brasil há hoje poucos cursos superiores em tuba que contam com docentes com formação específica em tuba ou eufônio. As instituições e os docentes são: a Universidade Federal da Paraíba, com a professora Iris Vieira, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com o professor Fernando Deddos, a Universidade Federal do Rio de Janeiro com o professor Albert Khattar, que leciona também no Instituto Carlos Gomes em Belém no estado do Pará, a UNESPAR/ EMBAP (Curitiba-Paraná) com o professor Bruno Brandalise Leonardi, em São Paulo o curso é oferecido somente por instituições privadas, como a Faculdade Mozarteum com o professor Luiz Ricardo Serralheiro e a Faculdade Cantareira com o professor Marcos dos Anjos Junior, no Espírito Santo o professor Cleverson Zavatto é professor de tuba na Faculdade de Música do Espírito Santo e em Minas Gerais com o professor Eleílton Cruz na Universidade Estadual de Minas Gerais.

Cerqueira (2013) destaca que de 2006 a 2016 foram criados trinta e cinco novos cursos de graduação em música em Universidades e Institutos no Brasil, dos

¹⁹ Existem vários modelos de tuba, por essa razão temos tubas de 8 a 16 quilos.

trinta e cinco apontados onze são bacharelados e apenas três tem ênfase em instrumento.

Do ano de 2015 até o momento (2018) três novos cursos superiores em tuba foram criados: UNESPAR/EMBAP, FAMUES E UEMG. A perspectiva é de que novos cursos sejam criados e de cada vez mais tenhamos maior e melhor acesso dos alunos a esses cursos.

Algumas instituições como, por exemplo, a USP e a UFBA oferecem o curso superior em tuba, contudo as aulas de instrumento são ministradas por trombonistas. Por conta desse panorama, esta pesquisa se concentrará nas instituições que trazem como docente tubistas por formação.

5.1 OS MANUAIS DIDÁTICOS UTILIZADOS

Para construção desse subcapítulo foram entrevistados cinco professores em atividade nos cursos superiores espalhados pelo Brasil, bem como, um professor que lecionou no ensino superior de tuba e já encerrou sua carreira como docente.

Com a intenção de melhor compreender o ensino da tuba nos cursos superiores, um questionário foi elaborado buscando-se compreender quais os manuais são utilizados e de que maneira isso acontece. Destaca-se a solicitude dos entrevistados em atender o pesquisador, fato que talvez reflita a ansiedade de muitos professores de tuba e eufônio em divulgar uma área que ocupado um espaço marginal na Educação Musical brasileira.

Como já mencionado no capítulo três, as entrevistas foram feitas por aplicativo de chamada de vídeo e telefone, para que os entrevistados pudessem discorrer livremente sobre as perguntas, de forma tranquila e descontraída. Todas as entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas com autorização de todos os participantes.

Nesse subcapítulo aparecem os manuais didáticos utilizados e a maneira que os mesmos são trabalhados com seus alunos. Os professores receberam codinomes que homenageiam tubistas e eufonistas que foram relevantes para a divulgação e ensino desses instrumentos.

Com base no roteiro de entrevista (apêndice 2) os entrevistados responderam quais as obras são pedidas para ingresso em seus respectivos cursos

superiores²⁰ e apareceram as seguintes obras ou estudos para tuba: Concertino para tuba de James Curnow, estudos melódicos dos livros Rochut e Blazhsevich, domínio de escalas maiores, Canto e Rondó de Osvaldo Lacerda, livro Schuller, Suíte para Tuba de Don Haddad, Suíte para Tuba sem acompanhamento de Walter S. Hartley, Divertimento de Mignone.

Todos os entrevistados também solicitam para a prova de ingresso do curso uma peça de livre escolha.

Observa-se que na maioria dos casos, as obras pedidas fazem parte do repertório solo para tuba, nos quais se identifica que também são utilizados como manuais didáticos. Dessa forma, destaca-se uma particularidade sobre a discussão acerca de manuais didáticos para o ensino da tuba e do eufônio: a partitura de uma obra musical assume plenamente o papel de um manual didático.

Diferentemente de manuais didáticos de outras disciplinas, na música o texto é predominantemente musical, com pauta e notas musicais. Os escritos são resumidos e codificados. Há algumas orientações sobre como proceder para interpretar uma determinada obra, mas isso é feito na forma de prefácios, introduções e códigos simbólicos na própria partitura.

²⁰ Os cursos superiores em música trazem além do vestibular tradicional, com prova de conhecimentos gerais o chamado THE (teste de habilidade específica), com prova de teoria, prática e percepção musical, os nomes e formatos podem variar de acordo com a instituição.

FIGURA 30 - ARBAN FOR TUBA

Etudes 16-27

A number of brass teachers have found these etudes to be particularly useful for daily study of articulation and coordination of articulation and valve action, as well as continued focus on tone in the part of the instrument where most melodic playing is done. It is recommended that these studies be played with metronome, progressing from a slow tempo to a moderate tempo. The patterns involve only scalar passages and simple intervals allowing the player to concentrate on the primary issues of articulation and tone quality.

16. *B-flat major*

17. *B-flat major*

18. *B major*

19. *B-flat major*

Arban Tuba FUNDAMENTALS • 21

FONTE: Arban for Tuba, Ed: Encore, 2000, p.21.

Livros como Rochut, Blazhsevich e Schuller também aparecem nesse contexto do ingresso ao curso. Ambos têm caráter de contexto melódico, são pequenos trechos melódicos utilizados em aprimoramento técnico, o que mais uma vez afirma que o repertório pode sim, ser considerado um manual didático, uma ferramenta pedagógica.

No que se refere aos manuais didáticos utilizados no período letivo são nominados muitos livros, descritos a seguir.

6 DISCUSSÃO ENTRE CONCEPÇÃO E PRÁTICA

Com base nas entrevistas realizadas com os docentes dos cursos superiores de tuba no Brasil e dialogando com pesquisadores que discorrem sobre os manuais didáticos, muitos levantamentos podem ser levados em consideração.

Na primeira pergunta foi feito um levantamento com relação à titulação acadêmica de cada um dos professores, onde foram encontrados um doutor, dois mestres, dois graduados e mais dois sem titulação acadêmica. A segunda pergunta era para que os mesmos trouxessem as instituições onde concluíram suas formações e nota-se que mesmo sem terem feito cursos completos a grande maioria teve em algum momento experiências didáticas fora do país.

As informações acima mostram que temos uma busca por parte dos docentes por informações em escolas que já se colocam de forma mais enraizadas didaticamente como a norte-americana e a europeia, onde partindo desse aspecto a escola brasileira começa a ser formada com os docentes em questão.

Com o intuito de fazer um levantamento de quantos tubistas já concluíram o curso superior de instrumento a pergunta de número três e quatro levantam aos docentes as questões: Quantos alunos estão cursando o curso superior e quantos já concluíram o curso com os mesmos, dessa forma será feito um quadro com os levantamentos apontados pelos mesmos:

TABELA 1 - NÚMERO DE BACHARÉIS E BACHARELANDOS NO BRASIL²¹

Já concluíram o curso de bacharelado em tuba/ superior em tuba:	Cursando atualmente bacharelado em tuba/ superior em tuba:
• Vinte e oito bacharéis	• Dezenove alunos

FONTE: Questionário da presente dissertação

Os cursos superiores em música trazem, como já mencionado previamente, as provas do THE (Teste de Habilidades Específicas ou Provas de Habilidades

²¹ É importante ressaltar que o número acima se refere aos cursos apresentados nos questionários, devido a falta de tempo não obtivemos resultados de um curso.

Específicas (PHE)), onde nos bacharelados ou cursos superiores em instrumento são exigidas obras ou estudos técnicos para nivelamento dos candidatos.

Ramos (2007) afirma que:

O ingresso na universidade está condicionado à realização do Exame Vestibular. Para ingressar em uma carreira de Música nas universidades brasileiras, geralmente, o candidato deve passar por duas etapas: prova escrita e prova de habilidades específicas. (RAMOS, 2007, p.60).

Na formulação do questionário (apêndice dois) a pergunta de número cinco traz aos docentes quais são as obras pedidas para o ingresso no curso superior. Ramos (2007) cita Apfeltsadt (2000) e Asmus (1999) onde ambos ressaltam que a escolha do repertório a ser trabalhado deve ser feita de forma a gerar uma expectativa de crescimento e prazer nos alunos. Dessa forma, levantou-se esse questionamento e como resposta obteve-se as seguintes obras e estudos:

- Escalas maiores: Professores: “Dó”, “Lá”;
- Estudo do método Schuller: Professor: “Dó”;
- Estudos do método Bordogni ou Rochut: Professores: “Ré”, “Si”;
- Estudos do método Blazhevich: Professor “Ré”;
- Canto e Rondó de Osvaldo Lacerda: Professores: “Dó”, “Lá”;
- Suíte de Don Haddad para tuba: Professor “Dó”;
- Concertino para tuba de James Curnow: Professores: “Ré”, “Fá”, “Si”;
- Suíte sem acompanhamento de Warter Hartley: Professor: “Mi”;
- Divertimento de Mignone (alguns dos cânones): Professor “Fá”;
- Uma peça livre escolha: Professores: “Dó”, “Mi”, “Fá”, “Sol”;
- Leitura a primeira vista: Professores: “Dó”, “Fá”, “Sol”;
- O professor “Sol” descreve que em sua prova o mesmo pede uma obra brasileira por livre escolha do candidato e é feita uma análise curricular.

TABELA 2 - MATERIAL UTILIZADO NOS VESTIBULARES

Professor es	Escalas	Estudos (métodos)	Obras propostas pelos docentes	Leitura a primeira vista	Livre escolha	Análise Curricular	Peça Brasileira
Dó	X	X	X	X	X		X
Ré		X	X				
Mi			X		X		
Fá			X	X	X		X
Sol			X *		X	X	X
Lá	X		X	X	X		X
Si		X	X				

*O professor "Sol" pede uma obra brasileira, mesmo que sem nominá-la existe um direcionamento.

FONTE: Questionário da presente dissertação.

O quadro acima traz as informações colhidas nas entrevistas referentes à parte prática da prova de tuba para os cursos superiores.

Continuando as informações obtidas no questionário, a questão de número de seis traz umas das grandes intenções de pesquisa desta dissertação: "Quais os livros/ manuais didáticos/ métodos você utiliza?"

Levantou-se uma grande gama de manuais, os quais serão todos relatados nesse subcapítulo, tanto em forma dissertativa, como também em um quadro descritivo, pois a sétima pergunta corresponde à maneira e objetivos aplicados aos livros/métodos citados pelos docentes.

Os livros citados pelos docentes são:

Eby's, Schuller, Bordogni, Blazhevich, Clarke, Kopprasch, Arnold Jacobs, Schlossberg, Muller, Emborchut Bulder, Low Etudes, Bach for Tuba, Mastery Tuba, Studies in Legato (Fink), Caruso, Maggio, Vasiliev, Grigoriev, David Uber, Gagliard, Walter Hilgers, Stamp, Rubank, Svoboda, Charles Collin, William Bell, Slokars, Lip flexibilities, Tyrrel, Charlier, Reynolds, Voxmann, Choros duetos, Duetos de Mozart, Norlan Bewley, Winston Morris, Charles Vernon, Steven Mead, Brass Gym, Song and Wind, A Arte de Respirar, A Arte da Tuba e do Eufônio, Jack Robinson, Jeux de tubes à essayer, Almeida Dias, Mariani.

A maneira como os professores se referem aos livros foi exatamente a utilizada para nomeá-los no parágrafo acima, com isso confirma-se que o hábito de

chamar um livro pelo primeiro nome do autor, pelo seu nome completo e nem sempre pelo título da obra em si.

A questão de número sete descreve a maneira pela qual os docentes se referem aos livros, se os mesmos chamam de livro, método, apostila, enfim, que nome os mesmos dão as manuais didáticos que utilizam.

A tradicional maneira de se pensar nos livros de instrumento como métodos, bem como de inclusive se referir aos mesmos dessa forma, traz à grande maioria dos docentes uma nova avaliação de se pensar nos livros, quando o entrevistador se refere aos métodos como livro.

O entrevistado “Fá”, por exemplo, descreve uma sequência de três livros com abordagens teóricas e posteriormente destaca os métodos como os livros que trazem como assunto a técnica. Como por exemplo, na pergunta de número 8, do apêndice dois: “Você poderia descrever brevemente como e para que utiliza os livros acima citados?”

“Os livros são *Song and Wind* de Arnol Jacobs, *Respiração* de Nancy Zi, *A arte de Respirar- anatomia do corpo*, *A arte da Tuba e do Eufônio* Harvey Phillips.”

Os livros acima citados pelo entrevistado são livros teóricos, que trazem em sua bagagem na maior parte questões históricas, biológicas e anatômicas para se executar o instrumento.

Em seguida o mesmo entrevistado evidencia os métodos:

“Os métodos: Phil Snedecor; Low Etudues; Borgdoni- Bell Canto Johannes Rochut para trombone...”.

Nota-se que no início da frase o mesmo diz: “os livros são” e “os métodos são”. Claramente existe para o mesmo uma diferença entre livro e método.

O entrevistado “Dó” chama os materiais de método, já o docente “Ré” diz que chama de livro e método, livro para estudos melódicos e método para estudos técnicos.

Outros entrevistados ficam na dúvida quanto à terminologia ‘manuais didáticos’, ‘livros didáticos’ e métodos. Está claro que os métodos são presentes na rotina e cotidiano dos docentes, e também dos tubistas e músicos em geral, que os mesmos não veem a relação do método como livro didático escolar, ou mesmo que acadêmico.

Talvez seja possível elaborar uma conceituação de método para instrumento como um livro didático, de fato: São livros ou compilados que trazem exercícios práticos com técnica em articulação, flexibilidade, intervalos, rotinas de aquecimento

ou mesmo exercícios melódicos para se trabalhar a expressividade ou musicalidade como objetivos finais.

No mesmo contexto, ao pensar nos métodos descritos em forma de texto, nos quais o autor escreve os exercícios com sua forma de pensar, ou descreve de forma dissertativa, talvez os mesmos pensassem nos métodos, ou chamassem os métodos de livro. Portanto, temos o método com exercícios grafados musicalmente e os livros de forma dissertativa.

Nota-se uma diferenciação entre método e livro didático para o ensino de tuba a partir de uma classificação empírica dos entrevistados. Pode-se evidenciar que para esses docentes, um livro é geralmente constituído de texto escrito, no qual são descritos de forma dissertativa elementos da técnica e repertório da tuba. Por outro lado, para eles, a presença da escrita musical determina a nomeação das produções em 'método', ou seja, quando temos as informações musicais escritas com a notação musical, em partituras os mesmos se referem com o termo método.

Com base nas respostas dadas pelos docentes para a pergunta de número de sete, destacam-se as seguintes afirmações:

- Quatro docentes disseram que classificam como método.
- Um afirmou chamar de livro.
- Dois chamam método e livro, depende do contexto.
- Um chama método e apostila aqueles compilados que não possuem edição.

Baseando as informações obtidas, nota-se que seis chamam em algum momento ou contexto de método e apenas um docente não se refere aos mesmos dessa maneira, utilizando o termo livro.

No oitavo ponto do questionário que estamos analisando, é pedido aos docentes que descrevam para quais finalidades os mesmos utilizam os livros anteriormente descritos.

Com base nas respostas obtidas apresenta-se um quadro trazendo os livros citados às finalidades apresentadas pelos mesmos:

TABELA 3 - UTILIZAÇÃO DOS LIVROS

Emissão/Fundamentos:	<ul style="list-style-type: none"> • Eby's • Palton • Stamp • Brass Gym
Fluência/ Uso do ar:	<ul style="list-style-type: none"> • Borgdoni • Livros de choro • Brass Gym
Flexibilidade:	<ul style="list-style-type: none"> • Lip Flexibilities • Fink • Collins • Jeux de Tubes à essayer
Articulação:	<ul style="list-style-type: none"> • Arban's • Blazhevich • Brass Gym • Hilgers
Expressividade/ Interpretação:	<ul style="list-style-type: none"> • Bordogni/ Rochut • Kopprasch • Schuller • Blazhevich • Grigoriev • Tyrrel
Respiração:	<ul style="list-style-type: none"> • Jacobs • Song and Wind • Nancy Zi • Bordogni • Brething gym • Charles Vernon • Steven Mead
Escalas/ Arpejos/ Intervalos:	<ul style="list-style-type: none"> • Arban's • Tyrrel • Wesley Jacobs
Graves:	<ul style="list-style-type: none"> • Low Etudes • Charlier
Desenvolvimento de técnica:	<ul style="list-style-type: none"> • Clarke • Arban's • Hilgers • Kopprasch • Low Etudes • Muller • Gagliard • Ramington
Digitação:	<ul style="list-style-type: none"> • Clarke • Verne Reynolds
Repertório/ Excertos/ Duetos:	<ul style="list-style-type: none"> • Voxmann • Choro duetos

	<ul style="list-style-type: none"> • Duetos de Mozart • David Uber
Rotina/ Aquecimento:	<ul style="list-style-type: none"> • Jacobs • Mastery Tuba • Palton

* Conforme já descrito anteriormente, a maneira como os docentes se referem ao livro foi à forma utilizada para se descrever os mesmos, dessa forma podemos avaliar que a maioria dos docentes se refere ao livro pelo nome do autor e não com o título do mesmo.

FONTE: Questionário da presente dissertação.

Pode-se observar na tabela a cima que alguns dos livros citados anteriormente não aparecem, isso acontece porque provavelmente esses são os usados em alguma situação específica. Na pergunta correspondente a esse ponto a resposta é livre para o docente e não existe direcionamento por parte do pesquisador, portanto os docentes responderam conforme suas próprias prioridades.

Outro fator curioso é que dentre todos os livros apenas um brasileiro é citado, o Almeida Dias na questão de técnica e outro docente aponta um livro de duetos de choro no que tange a questão de repertório. Todos os outros livros apontados são escritos por compositores estrangeiros.

Alguns livros são apontados por docentes em quesitos diferentes de utilização como, por exemplo, Bordogni que é citado em fluência, respiração, articulação e interpretação.

Os livros Arban`s, Bordogni/Rochut, Blazhevich, Clarke são citados por todos os docente. Low Etudes, Walter Hilgers e Kopprasch são citados por todos os professores com exceção de um não sendo o mesmo nos três casos. Os seis livros acima se mostram presentes nas rotinas didáticas dos docentes.

Dando continuidade ao questionário a nona pergunta traz o entendimento dos docentes com relação à de que maneira os livros auxiliam no desenvolvimento da técnica, estudo e repertório.

Boa parte dos docentes respondeu com relação à organização do programa de estudos do aluno, bem como da organização por parte do programa do curso. O entrevistado “Ré” cita que “o livro é palpável e faz com que se gere um programa, ajudando na organização”.

Os livros são a base para resolução de problemas técnicos, dessa forma o professor “Mi” avalia que: “a metodologia é buscada sempre de acordo com a necessidade do aluno, se o aluno precisa trabalhar os graves, trabalha-se com o livro sugerido sempre com base no repertório.”

O professor “Fá” analisa os livros de forma mais prática e objetiva quando diz que os mesmos tem o poder de resolver os problemas técnicos do aluno, como sonoridade, digitação, tessitura, dentre outros. Enquanto o professor “Sol” diz que os livros poupam o trabalho do professor em desenvolver os estudos que já estão ali propostos, “a referencia já está pronta”.

Os professores “Lá” e “Si”, destacam que os livros são fundamentais para o trabalho no curso superior, pois é impossível fazer um curso superior apenas com o repertório.

Como já mencionado no subcapítulo 4.2, existe um mercado quando se aborda o tema manuais didáticos. Os métodos de instrumento não fogem à essa regra, porém quando se destaca a realidade do Brasil, alguma especificidades são aplicadas.

Dessa forma, na décima questão do questionário do apêndice dois, questionamos aos docentes de que maneira os mesmos adquiriram seus livros e as respostas mostram algumas variações.

Dos sete professores entrevistados, cinco afirmaram possuir cópias dos livros e da mesma forma, todos os cinco possuem livros comprados ou originais que receberam como presente. Dois professores afirmaram possuir todos os livros originais e comprados pelos mesmos.

Se for observado que ainda não temos uma editora no Brasil que lance os livros mencionados pelos mesmos, essa realidade torna-se de fácil compreensão. O que fica é que todos de alguma maneira buscam ter os livros originais.

Na próxima questão a pergunta é como seus alunos adquirem ou adquiriram os livros e todos docentes afirmaram que os mesmos fazem cópias de seus materiais, ou baixam os mesmos de forma gratuita pela *internet*. O professor “Dó” respondeu que um aluno comprou um livro através de um *website*. “Ré” afirma que alguns alunos compraram alguns livros. O docente “Mi” afirma que poucos alunos adquirem os livros. “Sol” afirma que alguns alunos fazem a compra do material mas que a maioria é através de cópia. “Lá” afirma que nenhum aluno possuía os livros originais, todos por cópia do professor e por fim “Si” relata que devido a dificuldade financeira dos alunos os mesmos adquirem seus materiais através de cópia.

Quando perguntados sobre qual a importância dos livros nos cursos superiores de tuba alguns docentes justificaram que os mesmos são fundamentais, pois norteiam o trabalho. Outros disseram ser imprescindível, pois os livros

organizam as ideias e trazem o trabalho organizado para uma rotina dos alunos. Os livros ajudam os alunos a vencerem as barreiras trazidas pelo repertório.

Dialogando a respeito do questionamento levantado, é válido ressaltar que os manuais didáticos não se fazem cotidianamente presentes nos cursos superiores. Na grande maioria dos cursos são utilizados livros técnicos ou que explanem sobre os temas em um contexto geral. Na música podemos avaliar os métodos como estes, porém novamente levantamos a questão, os métodos são manuais didáticos?

A décima terceira questão está com relação à organização e distribuição dos livros. Questionamos aos docentes se os mesmos separam os livros por semestre ou ano letivo e com as respostas temos o seguinte quadro:

TABELA 4 - DISTRIBUIÇÃO DOS LIVROS

Semestre	Ano Letivo	Livros usados durante o curso	Usados Pontualmente
Cinco docentes	Um docente	Três docentes	Três docentes *Um docente respondeu que utiliza apenas pontualmente

FONTE: Questionário da presente dissertação.

Ainda com relação ao uso dos livros os docentes foram questionados quais manuais são mais e quais são menos utilizados durante o curso nas perguntas quatorze e quinze, na dezesseis questionamos se algum dos livros é trabalhado por inteiro e as respostas são:

TABELA 5 - LIVROS MAIS E MENOS UTILIZADOS

Mais utilizados	Menos Utilizados	Trabalhado por inteiro
<ul style="list-style-type: none"> • Arban`s • Blazhevich • Rochut/ Bordogni • Kopprasch • Clarke • Muller • Schlossberg • Emborchut Bulder • Gagliard • Ebby`s 	<ul style="list-style-type: none"> • Almeida Dias • Grigoriev • Mariani • Michael Link • Arban`s • Tyrrel • Schuller 	<ul style="list-style-type: none"> • Blazhevich • Rochut/ Bordogni • Kopprasch • Muller • Gagliard • Schlossberg • Emborchut Bulder • Clarke • Mastery Tuba • Palton • Brass Gym • *Arban`s.

*todas as características propostas são trabalhadas, mas não necessariamente todos os exercícios

FONTE: Questionário da presente dissertação.

Travassos (1999) cita Netl ao afirmar que nos Estados Unidos as escolas superiores de música se dedicam quase exclusivamente ao estudo da música “clássica”. A mesma cita que o recurso à literatura que trata de educação musical na música popular é mais limitado, que nos chamados meios eruditos.

Nos cursos superiores de tuba no Brasil essas informações contemplam a mesma verdade. Para confirmar esse ponto, perguntou-se aos docentes na pergunta de número dezessete quais são os repertórios trabalhados durante o curso.

Quando falamos sobre repertório para tuba, é importante lembrar que a mesma surge em 1835, como já previamente citada. Com isso, o repertório originalmente escrito para a mesma, surge obviamente posteriormente a essa data. Com tudo, alguns docentes responderam trabalhar compositores do período barroco, clássico e romântico, anteriores ao surgimento da tuba.

Em um curso superior de instrumento em geral trabalham-se os períodos da música e o repertório segue a mesma lógica. Dessa maneira temos adaptações de obras de períodos anteriores ao surgimento da tuba para a mesma. Compositores como Bach, Vivaldi, Haendel são citados pelos docentes. Para um tubista ou conhecedor do instrumento, talvez essa informação seja irrelevante, porém com leitores não tão adaptados a realidade de nosso instrumento, talvez seja necessário levantar essa afirmação.

Ao questionar os docentes com relação a que repertórios são trabalhados durante o curso, o professor “Dó” cita que separa o mesmo por gêneros musicais,

com música erudita dialogando sempre com música brasileira durante todo o curso. O professor “Sol” separa o mesmo por semestre e responde ao questionário com o repertório dividido por semestre como em seu plano de curso. “Fá” coloca os excertos orquestrais²² anteriormente as peças trabalhadas em seu curso. Já o professor “Si” responde a essa pergunta dizendo que trabalha todo o repertório pedido pelo ITEA (*International Tuba and Euphonium Association*).

Embasado nas respostas dos professores que mencionaram as obras apresenta-se a seguir um catálogo com todas as peças e excertos orquestrais mencionadas pelos mesmos:

²² Excertos Orquestrais são os trechos mais importantes dentro de uma obra do repertório de orquestra para aquele instrumento.

TABELA 6 - PEÇAS E EXCERTOS ORQUESTRAIS

	Compositores Estrangeiros	Compositores Brasileiros
Obras	<ul style="list-style-type: none"> • Arnold- Fantasy (1969) • Bozza- Concertino • Broughton- Sonata(1976) • Capuzzi- Andante and Rondo (transcrição) • Casterede- Sonatine • Curnow- Concertino (1988) • Ellerby- Concerto (1997) • Ewazen- Sonata (1977) • Gregson- Concerto (1976) • Haddad- Suite (1966) • Handel- Sonata no. 6 in F Major (trans) • Hartley- Sonata (1967) • Hartley- Suite (1964) • Hindemith- Sonata (1955) • Horovitz- Concerto (1989) • Koch- Monolog 9. • Lebedjew- Concerto num 1 (1960) Lebedjew – Concerto num 2 • Newton- Capriccio (1990) • Penderecki- Capriccio (1987) • Plog- Three Miniatures (1991) • Shostakovch- Adagio from the Limpid Stream (trans.) • Spillman- Two Songs (1959) • Stevens, H.- Sonatina (1968) • Struss, Franz- Nocturno • Vaughan Williams- Concerto (1954) - Six Studies in English Folksong (trans) • Vivaldi- Sonata in a minor (trans) • Williams, John- Tuba concerto (1985) 	<ul style="list-style-type: none"> • Lacerda- Canto e Rondó (1978) • Lacerda- Seresta (1990) • Mignone- Divertimento (1985) • Moraes- Xaxando no Cerrado (2001) • Sedícias- (compositor citado, sem obra indicada).

FONTE: Questionário da presente dissertação.

Com as informações obtidas pelos docentes e expostas na tabela acima, observa-se que o repertório presente nos cursos superiores passa por períodos e

compositores de diversos estilos, com maior enfoque nas obras originalmente escritas para o instrumento. A maioria dos compositores citados é estrangeira, enquanto aguardamos que futuramente os quadros se igualem ou a diferença diminua, com mais composições brasileiras.

Ao expor aos entrevistados o interesse desta dissertação em compreender e categorizar os métodos de ensino de tuba na sua relação com a tradição de livros e manuais didáticos levantou-se o ponto do repertório sendo utilizado como manual didático. Em resposta de alguns docentes ao questionário, os mesmos disseram que em geral os livros são utilizados para sanar dificuldades trazidas pelo repertório, com isso questionou-se os docentes se eles consideram que o repertório pode ser entendido e utilizado como manual didático.

Todos os docentes responderam que sim, o repertório pode ser considerado e utilizado como um manual didático, contudo o professor “Ré” diz que sim e não. Não devido à expressividade do intérprete, para ele o repertório traz algumas amarras que podem ser alteradas de acordo com a individualidade, contudo o mesmo diz que o repertório deve ser usado e estudado como tal.

Com todos os entrevistados considerando o repertório como manual didático, pode-se então afirmar que um concerto de tuba, uma sonata de tuba ou um solo de tuba podem ser considerados manuais didáticos. Essa concepção é plausível, pois as partituras trazem consigo bagagens de informações musicais e que suas dificuldades técnicas fazem com que os instrumentistas tracem estratégias de estudo para vencê-las. Apresentam-se, assim, as mesmas características dos manuais que nos trazem informações e exercícios.

Fechando o questionário na pergunta de número dezenove, indagou-se aos docentes se os mesmos sentem falta de alguma técnica específica, repertório ou habilidade musical que deveria ser mais bem trabalhada nos livros.

Dois docentes responderam sentir falta de repertório brasileiro nos livros, com isso ressaltamos que no subcapítulo 4.3 da presente dissertação três dos quatro livros analisados trazem esse repertório e os mesmos não foram citados nos questionários. Ou seja, temos livros com repertório brasileiro, mas os mesmos ainda não estão sendo utilizados pelos docentes.

Outros dois docentes citaram sentir falta de técnica estendida ou de, por exemplo, multifônicos. Tendo em vista que essas técnicas têm aparecido no repertório mais contemporâneo espera-se que os livros que estiverem a surgir tragam as mesmas em seus contextos de abordagem.

Um professor disse sentir falta de um método mais completo, que abordasse a técnica de forma progressiva desde a iniciação com o instrumento até sua formação após a graduação.

O professor “Ré” foi o único a responder que não sente falta de nenhuma técnica, repertório ou habilidade musical nos livros. O mesmo afirma que sente uma negligência por parte dos alunos com os livros e de que alguns alunos podem sofrer a negligência de quem monta seu programa de estudo.

Diferente dos demais entrevistados, o professor “Mi” diz sentir falta da reflexão e discussão de para que se trabalhem as técnicas nos livros, de se colocar a técnica ao lado da expressividade, enquanto na maioria dos casos ambas são trabalhadas separadamente. O mesmo sente falta de uma discussão partindo de um pressuposto mais artístico que técnico. O professor “Si” também de forma isolada, responde que sente falta de rotinas de aquecimento e pré-aquecimento que tragam principalmente mais informações em texto para os alunos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação traz algumas dificuldades, em especial a falta de fontes sobre o instrumento em questão no Brasil. A tuba, por ser o instrumento mais novo dentre os metais e o último a ocupar uma cadeira fixa nas orquestras sinfônicas, carece de fontes para referência o que torna o processo de desenvolvimento da dissertação mais trabalhoso.

O tema manual didático, método, livro e o repertório como material pedagógico é outra dificuldade encontrada durante o percurso. Dificuldade que se inicia na definição do termo discutida do capítulo quatro. Discutir a definição do termo, suas especificidades e trazê-las ao mundo da tuba são uma questão que apesar de trabalhosa vem contribuindo para pesquisa e que poderá trazer informações que poderão ser úteis a futuros pesquisadores, em especial aos tubistas.

Durante as entrevistas percebi que o tema manual didático, ou livro didático não é “pensado” de forma técnica pelos docentes. O termo método é o mais utilizado ao se referir ao livro, com raras exceções que encaram essas publicações como um livro didático desde o princípio. A questão não desmerece e muito menos diminui o trabalho docente, trata-se apenas um fato que revela modos de escolha e usos de publicações didáticas.

Quando questionados a respeito da forma pela qual se referiam ao livro²³, muitos professores respondiam “método” e ao entenderem a função da pergunta diziam: “Ah, que legal, nunca havia pensado dessa forma com relação aos métodos” (LEONARDI, entrevista feita ao pseudônimo “Lá”). “Não havia parado para pensar que os métodos são os livros didáticos que utilizamos”.

Levando-se em conta a utilização da entrevista como forma de produção de dados para esta pesquisa, destaca-se a impossível neutralidade das perguntas. Mesmo tomando todas as providências para trazer em evidência as concepções sobre livros e manuais didáticos dos professores que participaram da pesquisa, entende-se que certamente houve alguma influência nas respostas dos entrevistados a partir da forma como as perguntas foram conduzidas. Por exemplo, ao trazer a problemática da terminologia utilizada, só o fato de abordar o termo ‘livro’ ao se referir ao que os professores chamam genericamente de ‘método’ os fez refletir sobre a nomenclatura e rever suas escolhas. Esse fato demonstra que

²³ Pergunta de número sete do apêndice dois.

nenhuma pesquisa é neutra e já provoca influências no campo empírico mesmo antes da construção de suas considerações.

Claramente as reflexões acima comentadas estão inseridas no contexto diário de um instrumentista desde que inicia sua trajetória. Para professores e alunos de música que estão em uma tradição educacional de cultura conservatorial é automático pensar no método como método e pronto! Por essa razão, acredita-se que esta pesquisa provoque docentes e discentes a pensarem no método como um livro, buscando todas as informações que estão para além da partitura.

A já mencionada pequena quantidade de livros escritos em português, comparados a línguas como o inglês, alemão e russo, é outra problemática que deve ser discutida e lembrada. A maioria dos alunos não levam em consideração as informações escritas pelo autor por não entenderem o que lá está. Percebi nas entrevistas que muitos dos docentes sentem falta desse material em português e que essa provocação em breve será solucionada. Por quê?

A tradição conservatorial é clara no campo acadêmico da tuba também no Brasil, pois a grande maioria dos docentes ou estudou fora, ou teve contato com um professor estrangeiro que trouxe essa característica de metodologia de ensino da música, em especial do instrumento.

Nos cursos superiores de tuba temos a mesma tradição conservatorial e observamos isso nas entrevistas analisando o discurso dos docentes, o repertório, os manuais e a maneira como os mesmos se utilizam dos mesmos.

Alguns docentes entrevistados destacam a falta da música brasileira nos livros e dois deles trabalham em seus currículos livros de choro com os alunos. Os choros são utilizados tanto para técnica, como trabalho de repertório. É possível que essa prática torne-se rotina nos currículos, tendo em vista a já conhecida dificuldade técnica desse repertório que surge da junção de música europeia (de onde provêm os conservatórios) com a música brasileira que está presente no cotidiano dos docentes e discentes. Essa busca pelo repertório brasileiro traduz a intenção de “nacionalizar” os manuais didáticos para ensino de tuba e eufônio no Brasil. Um fenômeno próximo dessa ideia marca os manuais de ensino de física brasileiros do início do século XX.

Temos hoje nove cursos superiores de tuba no Brasil, sendo um na região sul no Paraná, cinco na região sudeste sendo dois em São Paulo, um no Rio de Janeiro, um no Espírito Santo e por fim um em Minas Gerais, todos em suas respectivas capitais. A região nordeste possui dois cursos, sendo um na Paraíba e

um no Rio Grande do Norte, ambos também em suas respectivas capitais. A região norte do país apresenta um curso em Belém do Pará. Lembramos que estamos levando em consideração os cursos ministrados por docentes tubistas por formação.

É importante observar que os dois cursos de São Paulo estão em instituições privadas, não temos um curso superior em uma universidade estadual ou federal no estado de São Paulo que é o maior ou um dos maiores centros artístico culturais do país.

Esperamos que futuramente tenhamos cursos em todos os estados do país, ou na maioria deles, o mais breve possível e possivelmente isso acontecerá, pois quanto mais bacharéis em tuba que despertem o interesse pela academia e da academia novas vagas serão dispostas.

Outro fator que se deve ser observado é que a presente dissertação de mestrado trata dos cursos superiores de tuba que em muitos casos estão diretamente ligados ao eufônio. A intenção é que eufonistas também busquem levantamentos para entendimento e abrangência de seu instrumento na academia.

Os manuais foram levantados e analisados, temos uma influencia das escolas norte-americana e europeia, de acordo com cada docente e sua formação. Conseguimos com a pesquisa observar que a busca por manuais e obras brasileiras é de interesse dos docentes, com essa constatação entendemos que em breve teremos mais brasilidade na academia com a tuba, tanto em livros quanto em obras.

A presente dissertação de mestrado está para servir aos tubistas informações sobre nossos cursos superiores e principalmente para que novas pesquisas relacionadas a esse instrumento surjam. O engajamento dos tubistas com os processos acadêmicos e de pesquisa é crucial para o aumento de vagas tanto para docentes quanto para discentes, bem como, para que tenhamos em breve uma escola de tuba brasileira engajada e bem definida em seus conceitos técnicos e principalmente artísticos.

REFERÊNCIAS

- AURELIO, O **minidicionário da língua portuguesa**. Oitava edição. Rio de Janeiro: 2010.
- ARBAN, J. B. **Complete Method for the Tuba**. USA: Encore Music Publishers, 2000.
- ALMEIDA, R. D. **Método Prático: tubas, eufônios e trombones**. Campinas: Pinhelli, 2003.
- APPLE, M. **Trabalho docente e textos: Economia política das relações de classe e gênero em educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- BARBOSA, V. **Análise de livros didáticos de música para o ensino fundamental I**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Curitiba: UFPR, 2013.
- BEVAN, C. **The Tuba Family**, 2nd edition. Winchester: Piccolo Press, 2000.
- BORDOGNI, M. **43 Bel Canto Studies for Tuba (or Brass Trombone)**. Paris: Robert King Music, 1972.
- BOURDIEU, P. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Segunda edição. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BINDER, F. P. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: UNESP, 2006.
- CERQUEIRA, D. L. O curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal do Maranhão: desafios de uma nova proposta. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXIII. Natal, 2013.

CHARTIER, A. M. Dos abecedários aos métodos de leitura: gênese do manual moderno antes da lei de Ferry. In: **Práticas de leitura e escrita – história e atualidade**. Belo Horizonte: Ceale/ Autêntica, 2007.

CHARTIER, R. **A ordem dos livros**. Leonor Graça (Trad.). Lisboa: Codex, 1997.

_____. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Conversações com Jean Lebrun. São Paulo: UNESP, 1999.

CHOPPIN, A. História dos livros e das edições didáticas: sobre o estado da arte. Tradução de Maria Adriana C. Cappello. **Educação & pesquisa**, São Paulo, v. 30, n.3, p. 549-566, set./dez. 2004.

_____. Traiter le manuel scolaire comme source documentaire: une approche historique. **Revista Língua Escrita**, Belo Horizonte, n.3, p. 1-10, dez. 2007.

COUTO, A. C. N. **Repensando o ensino de música universitário brasileiro**: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas. Opus, Porto Alegre, 2014.

DEDDOS, F. **8 Pequenas Peças Populares para Quarteto de Eufônios e Tubas**. Curitiba: Lisegraff, 2014.

DEDDOS, F. **Entrevista concedida a Bruno Brandalise Leonardi no dia 14/08/2017**. Entrevista realizada por chamada de vídeo. Curitiba: 2017.

FONSECA, J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

FREHSE, F. **As informantes que jornais e fotografias revelam**: para uma etnografia da civilidade nas ruas do passado. Estudos Históricos 36. 2005.

FREITAS, H. M. R.; CUNHA, M. V. M., JR., & MOSCAROLA, J. Aplicação de sistemas de software para auxílio na análise de conteúdo. **Revista de Administração da USP**, 32(3), 97-109, 1997.

- ILARI, B. & MATEIRO, T. **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: Ibplex, 2011.
- JUNIOR, M. A. **Entrevista concedida a Bruno Brandalise Leonardi no dia 26/08/2017**. Entrevista realizada por chamada de vídeo. Curitiba: 2017.
- KHATTAR, A. S. **Caderno de Tuba**. São Paulo: Irmão Vitale S.A, 2017.
- KHATTAR, A. S. **Entrevista concedida a Bruno Brandalise Leonardi no dia 10/08/2017**. Entrevista realizada por chamada de vídeo. Curitiba: 2017.
- KHATTAR, A. S. **Tuba: sua história, o panorama histórico no Brasil, o repertório solo brasileiro, incluindo catálogo e sugestões interpretativas de três obras selecionadas**. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Unicamp, 2014.
- LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. Marina de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. - 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- LEONARDI, B. B. **Planos de aula**. Curitiba. 2016.
- LINDSTRON, E. Expressivity comes from within your soul: A questionnaire study of music students' perspectives on expressivity. **Research Studies in Music Education**, v.20, (2003).
- MED, B. **Teoria da Música**. 1996, editora Musimed, 4º edição.
- MORRIS, W.; PERANTONI, D. **Guide to The Tuba Repertoire: The New Tuba Source Book**. Tuba source book. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- PEREIRA, V. M. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. Londrina: **Revista da ABEM**, 2014.
- PINTO, R. C. **A Tuba na Música Brasileira: Catalogação de Obras, Análise e Sugestões Interpretativas da Fantasia Sul América Para Tuba e Orquestra De Cláudio Santoro**. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2013.

PINSONNEALUT, A. & KRAEMER, K. L. **Survey research in management information systems: an assesement.** Journal of Management Information System, 1993.

RAMOS, D. Reflexões sobre o Vestibular para a Carreira de Música da UNICAMP. Ribeirão Preto: **Revista Brasileira de Orientação Profissional**, p. 59-69, 2007.

SCHEFFER, J. A. **Projeto Guri: Metais.** São Paulo: Prol Gráfica, 2011.

SCHEFFER, J. A. **Tuba:** livro do aluno do projeto Guri. São Paulo: Prol Gráfica, 2011.

SERRALHEIRO, L. **Entrevista concedida a Bruno Brandalise Leonardi no dia 15/08/2017.** Entrevista realizada por chamada vídeo. Curitiba: 2017.

SWANWICK, K. **Ensino do instrumento enquanto ensino de música.** In: Cadernos de Estudo: Educação musical 4/5. São Paulo: Atravez, 1994.

SWANWICK, K. **A Basis for Music Education.** London: Routledge, 1979.

TRAVASSOS, E. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. **Revista Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre: p. 119-144, 1999.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais:** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VIEIRA, I. **Entrevista concedida a Bruno Brandalise Leonardi no dia 15/03/2017.** Entrevista realizada por telefone. Curitiba: 2017.

VIEIRA, V. **Entrevista concedida a Bruno Brandalise Leonardi no dia 27/03/2107.** Entrevista realizada por telefone. Curitiba: 2017.

TECHE, C. J. Z. **Entrevista concedida a Bruno Brandalise Leonardi no dia 24/04/2018.** Entrevista realizada por chamada de vídeo. Curitiba: 2018.

ZORZAL, R. C. **Propostas para o ensino e a pesquisa em cursos de graduação em instrumento musical:** bases para uma reformulação do bacharelado. UFM, São Luís: 2016.

APÊNDICES

1- TERMO DE LIVRE CONSENTIMENTO PARA PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, _____ concordo em participar da pesquisa “UM PANORAMA DO ENSINO SUPERIOR DA TUBA NO BRASIL A PARTIR DA SELEÇÃO E UTILIZAÇÃO DE MANUAIS DIDÁTICOS”, entendendo que terei minha identidade respeitada, ou seja, meu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de qualquer forma me identificar, será mantido em sigilo. Também estou ciente que não corro riscos de danos morais, psicológicos ou físicos com minha participação neste estudo.

Esta pesquisa está sendo realizada na UFPR sob orientação do Prof. Dr. Guilherme Romanelli que poderei contatar em qualquer momento pelo e-mail guilhermeromanelli@ufpr.br. Da mesma forma, poderei manter contato com o pesquisador responsável, Bruno Brandalise Leonardi pelo e-mail bruno_brandalise@hotmail.com.

Assim, tendo sido orientado quanto à natureza e o objetivo do estudo, manifesto meu livre consentimento em participar.

Curitiba, de de 2017

Assinatura:

2- ROTEIRO DE ENTREVISTA COM PROFESSORES

- 1- Qual a instituição que você trabalha e há quanto tempo?
- 2- Em qual instituição você concluiu sua formação? Que curso(s)? (Incluir especialização, mestrado e doutorado se houver).
- 3- Quantos alunos cursando o curso superior em tuba você tem?
- 4- Lembra-se de quantos já concluíram o curso?
- 5- Quais são as obras pedidas para ingresso no curso superior?
- 6- Qual (quais) livro (s), manual (is) didáticos você utiliza?
- 7- Como você os chama?
- 8- Você poderia descrever brevemente como e para que utiliza os livros acima citados?
- 9- Como os livros servem para desenvolvimento de técnica, estudo e repertório?
- 10- Como você adquiriu os livros?
- 11- Como seus alunos adquirem os livros?
- 12- Qual a importância dos livros em seu trabalho no curso superior? Justifique.
- 13- Você separa os livros por semestre ou ano letivo?
- 14- Existe algum livro que você utilize mais que os outros?
- 15- Existe algum livro que você utilize menos que os outros?
- 16- Quais os livros que são utilizados ou “lidos” até o fim?
- 17- Quais repertórios são trabalhados durante o curso?
- 18- Você considera o que o repertório pode ser considerado e utilizado como manual didático?
- 19- Você sente falta de alguma técnica específica, repertório ou habilidade musical